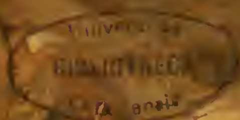



AD.
VAN BEVER



HISTOIRE

DU

THÉATRE EN FRANCE

TIRÉ à 500 exemplaires, tous numérotés.

N° 358.

DOLE. — IMPRIMERIE BLUZET-GUINIER.

HISTOIRE

DU

THÉATRE EN FRANCE

DES ORIGINES AU CID

(1398—1636)

PAR

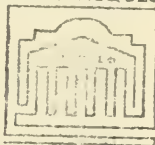
BENJAMIN PIFTEAU

ET

JULIEN GOUJON

TOME PREMIER



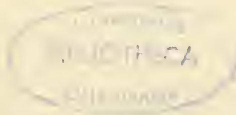


PARIS

LÉON WILLEM, ÉDITEUR

2, rue des Poitevins, 2

1879





HISTOIRE

DU

THÉATRE EN FRANCE

J'ENTREPRENDS *d'écrire l'histoire du théâtre en France depuis son origine.*

Au moment où l'hypocrisie cléricale, qui poursuivit Molière jusque dans la tombe, relève plus que jamais la tête et essaie de salir une de nos plus belles gloires, il m'a paru utile de mettre sous les yeux de la génération actuelle tout ce que le théâtre, cette expression la plus populaire de l'enseignement, a fait pour les mœurs et le progrès.

Je n'ignore pas que, sans parler d'une Histoire universelle du théâtre, *par M. Alphonse Royer, il existe des centaines de volumes sur notre*

théâtre, et que, de plus, nous ayons deux histoires particulières, l'une des frères Parfaict, l'autre de M. Hippolyte Lucas; mais, outre que tout le monde n'a ni le temps de lire, ni le moyen de se procurer les nombreuses études spéciales, d'une part, l'Histoire des frères Parfaict s'arrête en 1721, et, d'autre part, celle de M. Hippolyte Lucas, qui va jusqu'en 1862, ne me paraît pas assez développée, à beaucoup près, laissant presque absolument de côté l'opéra et l'opéra-comique, qui ont pourtant leur histoire et leur influence.

C'est donc en essayant de me tenir entre l'abondance confuse des frères Parfaict et la sécheresse de M. Hippolyte Lucas, que je me permets de venir à mon tour.

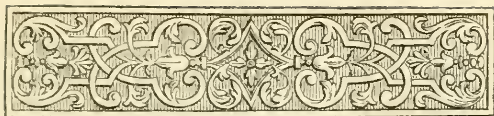
Mon travail sera divisé en huit époques, qui me paraissent tout indiquées. La première ira de l'origine du théâtre en France à la Farce de maistre Pathelin, *qui fut comme un éclair d'Aristophane, retrouvé de génie; la deuxième, de ce chef-d'œuvre à la* Cléopâtre captive, *d'Etienne Jodelle, première pièce originale régulière jouée en France; la troisième, de Jodelle au* Cid, *qui créa notre vrai théâtre moderne; la quatrième, de Corneille à Voltaire, apogée de notre*

théâtre classique; la cinquième, de Voltaire à Beaumarchais, première décadence; la sixième, du Mariage de Figaro, *qui commença la transition du théâtre classique au théâtre romantique, à* Hernani, *première victoire du romantisme; la septième, de 1830 à 1860, époque de son épanouissement complet; la huitième, enfin, de 1860 à nos jours, nouvelle et véritable époque de transition qui ne prendra fin qu'on ne sait quand et avec une modification plus ou moins profonde du théâtre actuel, pour arriver à un genre à la fois national et définitif, peut-être en fondant harmonieusement ensemble le drame et la comédie.*

Tel est le plan de la tâche que je me suis donnée. Je ne me dissimule pas combien cette tâche est lourde; mais j'espère en venir à bout, si le public veut bien m'accorder son encouragement.

En attendant, je donne aujourd'hui les trois premières époques, sorte de triple et curieuse préface du livre d'or ouvert par la plume de Corneille.





HISTOIRE

DU

THÉATRE EN FRANCE

PREMIÈRE ÉPOQUE

DE L'ORIGINE A MAISTRE PATHELIN

1398-1460

I. — *Origine première.*

Le théâtre grec, qui est l'aïeul commun du théâtre latin et de tous les divers théâtres modernes de l'Europe, ne se produisit pas tout d'une pièce. Il commença par les essais de Thespis (1), faisant entrer un personnage

(1). Si l'on en croit M. Ernest Renan, le *Cantique des Cantiques* serait une composition scénique, jouée à la cour de Salomon, ce qui re-

particulier dans les fêtes dithyrambiques (le *répondant*) en l'honneur de Bacchus, avant d'arriver aux éloquents chefs-d'œuvre d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, d'Aristophane et de Ménandre.

Il en fut de même pour tous les autres théâtres et particulièrement chez nous.

Dès les premiers siècles de l'introduction du christianisme en Gaule, notre théâtre naissant, continuant le théâtre romain à sa manière, bégayait, comme ceux de nos voisins, dans les églises, où l'on représentait, après les offices, des compositions en langue latine, retraçant, dans des tableaux vivants et des colloques naïfs, les principaux mystères de la religion nouvelle.

Peu à peu, cependant, ces compositions, en quittant les églises, prirent la forme de pièces dramatiques à plusieurs personnages avec les fêtes populaires, les récits des pèlerins revenant de la Terre-Sainte et les chants des troubadours.

culerait jusqu'à plus de cinq cents ans avant Thespis l'origine du théâtre.

La première de ces pièces qui soit à peu près certaine est, en langue provençale, *l'Heregia dels Pregres (l'Hérésie des Prêtres),* que Boniface, marquis de Montferrat, fit jouer publiquement dans son château (vers 1200). Cette œuvre, qui visait les persécuteurs des malheureux Albigeois, et qui fait honneur aux sentiments de l'auteur et à ceux de son protecteur, est d'Anselme Faydit, troubadour natif d'Avignon, lequel après des aventures diverses à travers le midi, était venu se réfugier à la cour de Boniface, où il avait été accueilli.

Les frères Parfaict, qui parlent du précédent, donnent ensuite toute une liste d'autres troubadours ayant aussi, soi-disant, fait des compositions dramatiques, parmi lesquels, entre autres, B. de Parasols, né à Sisteron, fils du médecin de la reine Jeanne de Naples, qui aurait mis au jour cinq tragédies contre cette reine (jouées vers 1360), histoire de prouver sa reconnaissance; mais les *Vies* du chroniqueur provençal, Jean de Nostre-Dame, sont la seule source où nos auteurs aient puisé, et ce témoignage d'un écrivain trop

disposé à inventer, pour faire honneur à ses compatriotes de la création du théâtre en France, nous paraît plus que douteux.

Quoi qu'il en soit, nous devons mentionner une composition anglo-normande, anonyme, *le Mystère d'Adam* (1), qui paraît être au moins aussi ancienne que l'*Hérésie des Prêtres*.

Quant au vieux poëte Rutebœuf, l'aïeul direct de Villon, qui mourut vers 1290 et que les frères Parfaict ne nomment que pour mémoire, il écrivit une sorte de drame religieux, le *Miracle de Théophile,* sans compter diverses autres pièces du genre farce. Ce drame, représenté vers 1280 (à Paris, sans doute), a huit personnages et un millier de vers *libres,* parmi lesquels les alexandrins dominent.

Nous pourrions peut-être aussi ranger dans les compositions théâtrales : le *Jeu de Robin et Marion,* sorte de farce villageoise, d'Adam de la Halle, qui contient des parties

(1) Les mystères furent toujours des pièces religieuses.

mises en musique par lui ; ce qui est la première origine de l'opéra-comique ; le *Jeu de Pierre de Brosse,* autre espèce de farce, d'un auteur anonyme; enfin, le *Jeu dramatique de Saint-Nicolas*, pièce religieuse de Jean Bodel, d'Arras; toutes productions qui sont de la même époque que la pièce de Ruteboeuf (1).

Un siècle environ se passe pendant lequel, sans doute, les représentations se firent de moins en moins rares, et arrivèrent (à Paris ?) : celle du *Mystère de la Passion* (1380), de divers auteurs anonymes (et non d'Arnoud Gréban, qui n'était pas encore né), retouchée dans la dernière moitié du XVe siècle et augmentée de moitié par Jehan Michel, pièce que nous analyserons plus loin à sa représentation à Saint-Maur; puis, celle de l'*Histoire de Griseldis* (1395), aussi d'un auteur inconnu; enfin, pour nous en tenir là des quarante miracles ou mystères que l'on con-

(1). Nous ne donnons aucun extrait de toutes ces pièces du XIIIe siècle, et pour cause : elles ne pourraient être comprises que de ceux qui ont fait des études spéciales sur les origines de notre langue.

naît du XIVe siècle, celle d'un *Mystère de la Résurrection*, déjà composé à cette époque, à en croire les Lettres royales de 1402 (on les lira tout-à-l'heure), et qui, anonyme, fut retouché et refait depuis, dans la deuxième époque, par le même Jehan Michel, dont ce travail de seconde main paraît avoir été la spécialité, faute d'avoir l'imagination créatrice.

A côté de ces premiers essais dramatiques, il y avait aussi la série des représentations diverses données à Paris, à l'entrée de la reine Isabeau de Bavière (10 juin 1385), où furent jouées, par des jeunes gens, « diverses histoires de l'Ancien Testament. »

Nous allons en dire un mot, d'après Froissard (1).

C'était d'abord, à la première porte Saint-Denis, une construction en bois représentant un ciel étoilé (et orné des armes de France et de Bavière !), dans lequel il y avait une

(1). Ces représentations d'entrées de souverains dont la première remonte à l'entrée de Charles VI (vers 1380), se continuèrent jusqu'à Henri II, qui les fit remplacer par des arcs-de-triomphe.

Notre-Dame, tenant l'enfant Jésus, qui faisait aller un petit moulin tournant dans une grosse noix, et des enfants « appareillés et mis en ordonnance d'anges », qui chantaient « moult mélodieusement et doucement » ; puis, au-dessous de l'église de la Trinité, sur un échafaud, un château au bas duquel « était ordonné le *Pas du roy Salhadin* », c'est-à-dire un combat entre chrétiens et sarrazins, et, à la seconde porte Saint-Denis, un ciel étoilé, comme à la première, ciel d'où descendirent, au moment du passage de la reine, deux anges qui lui posèrent sur la tête une couronne d'or garnie de pierres précieuses, en lui chantant ces vers :

> Dame enclose entre fleurs de lys,
> Royne estes-vous de paradis,
> De France et de tout ce païs.
> Nous en r'allons en paradis.

Enfin, après une chambre « encourtinée » (devant la chapelle de Saint-Jacques), dans laquelle plusieurs hommes « sonnaient des orgues moult doulcement », il y avait, à la porte du Châtelet ceci, qui démontre que les

trucs de nos féeries ne sont pas nouveaux :

Un château était établi, avec des créneaux gardés par des hommes d'armes, armés de toutes pièces, tandis qu'au-dessus paraissait un lit de justice, dans lequel « se gisait madame Sainte Anne. » A côté, était plantée une garenne, où l'on voyait « grande foyson de lièvres et de lapins et d'oysillons qui volaient hors et y revolaient. De ce bois et ramée, du côté que les dames vinrent, issit un grand blanc cerf devers ce lict de justice; d'autre part, issit hors du bois et de la ramée, un *lyon et un aigle*, et approchoient fièrement ce cerf et le lict de justice. Lors issirent hors du bois et de la ramée jeunes pucelles, environ douze, très-richement parées en chappelets d'or, tenant espées toutes nuës en leurs mains, et se mirent entre le cerf et l'aigle et le lyon, et monstrèrent qu'à l'espée elles vouloient garder le cerf et le lict de justice, etc. »





II. — Première scène permanente. — Le Mystère de la Passion.

JUSQUE-LA, il n'y avait eu ni spectacle suivi, ni scène permanente. Les spectacles, religieux ou autres, avaient lieu de loin en loin, à l'occasion de quelque solennité, sur un échafaud dressé *ad hoc* et démoli aussitôt.

Dans le printemps de 1398, des bourgeois de Paris, maîtres artisans, c'est-à-dire maîtres charpentiers, maçons, etc., affiliés à une association religieuse, remontant au XIIe siècle, celle des *Confrères de la Passion,* dont le siége était à l'hôpital de la Trinité, à Paris, eurent l'idée de se former en troupe et d'organiser un théâtre. C'est le petit bourg de Saint-Maur-des-Fossés, près de Paris, qu'ils choisirent pour établir ce théâtre. Ils jouèrent le *Mystère de la Passion*, représenté déjà ailleurs, dès

1380, comme nous avons eu occasion de le dire.

Ce Mystère est en « quatre journées » de chacune six à sept mille vers. Il fallait huit jours pour le jouer, et encore les séances commençaient-elles à huit heures du matin, pour finir à sept heures du soir, avec une « pause pour aller dîner. »

Comme c'est le premier et l'un des principaux Mystères joués de continu sur notre première scène permanente, en un mot, le type des ouvrages de ce genre, sorte d'immense drame cyclique d'une incontestable valeur, qui, avec la *Farce de maistre Pathelin,* remplit tout le xve siècle, nous allons en faire l'analyse, avec des citations, d'après le texte définitif arrêté par Jean Michel (1).

La première journée a 85 personnages, sans compter la « troupe d'âmes des fidèles des limbes » et autres troupes de figuration. Il y a Dieu le père, Jésus-Christ, le Saint-Esprit ; puis, les apôtres, Pilate, ses « tyrans ou satellites, » Brayart, Drillart, Claquedent,

(1). La première édition connue est de 1490.

Griffon; puis, Marthe, sœur de Lazare, l'épouse des noces de Cana; enfin, Lucifer et ses diables, etc., etc. C'est toute une revue du ciel, de la terre et de l'enfer, en passant par le purgatoire.

Précédée d'un « prologue capital », qui est un sermon en quatre points sur *Verbum caro factum est*, cette première journée contient les trente-deux parties suivantes (2) :

Sermon de Sainct-Jehan. — Conseil des Juifs. — Sermon de Sainct-Jehan. — Dialogue de Jésus et de Nostre-Dame. — Baptesme de Jésus. — Enfer. — Pilate. — Le conseil des Juifs. — Judas. — Judas et Pilate. — Temptation de Jésus. — Jésus et Notre-Dame. — Sainct-Jehan et Hérode. — Ruben et sa femme. — Evocacion des apôtres. — Judas et sa mère. — Convy de Sainct-Mathieu. — Murmures des Pharisiens. — Conversion de Judas. — Mutation de l'eaüe en vin. — Marchands du Temple. — Jésus et Nicodesme. — Mondanité de Lazare. —

(2). Ces parties reviennent à ce que nous nommons maintenant *tableaux*.

Jayrus et sa fille. — La Samaritaine. — Comment Jésus envoya ses apostres prêcher. — Conversion du Lazare. — La veuve et son fils. — Suite de la conversion du Lazare. — Décolacion de Sainct-Jehan. — Les limbes. — L'enfer. — L'enterrement de Sainct-Jehan.

La deuxième journée compte 98 personnages, toujours sans les figurants.

Elle a aussi un prologue, où Jésus apprend à ses apôtres l'exécution de saint Jean-Baptiste, et contient les vingt-cinq parties que voici :

La Chananée et sa fille. — Enfer. — Mondanité de Magdaleine. — Mystère du paralytique. — Sermon de Jésus. — Simon le lépreux. — La transfiguration. — Assemblée des Juifs. — Mondanité de la Magdaleine. — Miracle de la multiplication. — Sermon de Jésus. — Conversion de la Magdaleine. — Prinse des larrons. — Conseil juif. — La femme adultère. — Le convy de Simon le lépreux et la sinderese de Magdaleine. — Dissension de Hérode et Pilate. — L'aveugle-né. — Mort de Lazare. — Ressuscitement du Lazare. — Enfer. — Conseil

des Juifs. — Le sourd et muet possédé. — Murmure de Judas. — Jésus sur l'Asne.

La troisième journée a 85 personnages et les dix-sept parties que voici :

L'entrée de Hiérusalem. — Le murmure de Judas. — Jésus et Marthe. — Complaintes de Nostre-Dame. — Figuier. — Interrogacion de Jésus. — Enfer. — Trahison de Judas. — Cesne de Jésus. — Assemblée des tyrans. — Cesne de Jésus. — Trahison de Judas. — Prinse de Jésus. — Fuyte des apostres. — Sainct-Jehan et Nostre-Dame. — Maison d'Anne. — Maison de Caïphe.

La quatrième journée a 106 personnages (1) et les treize parties suivantes :

La sinderese de Judas. — Devant Pilate. — Conseil des Juifs. — Désespérance de Judas. — Devant Hérode. — Lamentation de Nostre-Dame et des mariés. — Devant Pilate. — Les limbes. — L'enfer. — Crucifiement de Jésus. — Suite du crucifie-

(1) Il faut dire qu'une grande partie des personnages se répètent d'une journée à l'autre.

ment(1). — Sépulture de Jésus. — Prologue final.

Cette immense composition, œuvre capitale et de valeur, au demeurant, bien que simple paraphrase dialoguée et rimée de l'Evangile, qui se joua quelquefois depuis (dans la deuxième époque), précédée du *Mystère de la Conception et de la Nativité*, et suivie du *Mystère de la Résurrection*, équivalant chacun à une « journée », est écrite en vers de huit syllabes. C'est, dans le détail, un tissu d'anachronismes comme pensées et expressions. Ajoutons que le style en est généralement trivial, quand il n'est pas grossier, mais que, cependant, on y trouve, à la rencontre, nombre de passages curieusement naïfs. Voici, d'ailleurs, quelques extraits qui permettront d'en juger. C'est d'abord ce curieux discours de Madeleine (« Mondanité de la Magdaleine, » troisième partie de la deuxième journée), qui est à sa toilette avec ses deux

(1) Comme on l'a déjà vu dans cette quatrième journée et dans les précédentes, la même partie se trouve divisée et se continue par intervalles.

« damoiselles » Pérusine et Pasiphaé, lesquelles l'applaudissent en tout :

Je veuil estre toujours jolye,
Maintenir estat hault et fier,
Avoir train, suivir compaignye,
Encore huy meilleur que hyer.
Je ne quiers que magnifier
Ma pompe mondaine et ma gloire.
Tant me veuil au monde fier,
Qu'il en soit à jamais mémoire.
J'ai mon château de Magdalon,
Dont on m'appelle Magdalaine,
Où le plus souvent nous allon
Gaudir en toute joye mondaine.
Et veuil estre de tous biens plaine,
Tant que au monde n'ait la pareille
Et passer complaisance humaine
Tout autre qu'à (qui à) moi s'appareille.

C'est ensuite le passage suivant où Saint-Pierre renie Jésus (« En la maison d'Anne, » seizième partie de la troisième journée) :

SAINCT PIERRE

Je tremble de peur
Et j'ay au cueur telle frayeur
D'estre congneu tel que je suis,
Qu'il me vault mieulx aviser l'uis
Et m'en sortir dehors.

HÉDROIT

Il semble
Que cest homme a telle peur qu'il tremble.
Jamais je ne vys homme si simple,
Et croy de vray qu'il est disciple
De Jésus...

SAINCT PIERRE

Ce me serait grande injure,
Par ma conscience, je le jure,
Et par le Dieu de Paradis !
Je ne suis pas tel que tu dis,
Ne je n'en sçay chose quelconques...
Puisqu'il en fault jurer si hault.

Icy sortent sainct Pierre et sainct Jehan dehors et ne s'eslongnent pas de là : le coq chante(1)

Il y a de tout dans cette immense composition, jusqu'à de la satire. Ecoutez ce que dit saint Jean-Baptiste aux gens de justice :

Juges, commis, greffiers,
Vous devez estre les piliers
Soutenant la chose publique.
Ne soutenez débas ne nique

(1), On le voit, ce n'est pas d'aujourd'hui que les jeux de scène s'indiquent dans le texte. Cepen-

Envers aucuns simples gens;
Soyez de vos gages contents,
Sans violence ni rapine.

Maintenant, au tour du duc d'Orléans, qu'on accusait, non sans raison, d'être plus qu'un beau-frère pour la reine Isabeau. C'est saint Jean qui parle à Hérode :

Je te dis qu'il n'appartient point
La femme à ton frère tenir
Tu te veux prince maintenir :
Tel cas n'est pas fraternité,
Mais plus que bestialité...
Or, tu commets un adultère
Sale et vil encontre ton frère :
Ne sais qui t'en peux excuser.

Reproches qu'Hérodiade, furieuse, interrompt par ces mots à son royal amant :

Monseigneur vous estes bien beste
De tant ouïr ce vieil marmot.

Voici enfin la désespérance de Judas (quatrième tableau de la quatrième et dernière

dant, nous devons ajouter que ces indications n'existent guère que dans les mystères, où leur multiplicité les rend indispensables. Les plus curieuses sont celles-ci : « Pause pour aller dîner. »

journée), qui renferme un véritable mouvement dramatique, comme on va le voir.

Brisé par ses remords, en proie au désespoir, Judas invoque tous les démons, et même, par anachronisme, toutes les divinités infernales :

Lucifer, envoye sans demeure,
Ton maling adhérant Sathan,
Et, pour faire la chose seure,
L'orgueilleux chien Léviathan,
Belphégor, aussi plein d'envie,
Cachadamon, etc...
Les furies, à vous je m'ingère
Et conferme ma mauvaisetié :
Thélésiphone, Aletho, Mégère,
Juge des rigueurs infernales,
Radamante, Cacus, etc...
Diables, diables, venez avant !
Venez aider vostre servant,
Qui, à haulte voix, vous appelle !

Lucifer fait droit à cette invocation. Il convoque tous les diables pour les envoyer vers Judas; mais, Désespérance promettant de faire à lui seul toute la besogne et ramener le corps et l'âme de Judas en enfer, il lui donne son passe-port en le faisant seulement

accompagner de quelques démons pour l'aider en cas de besoin.

« Désespérance vient à Judas, » et, se nommant, lui annonce qu'il faut qu'il soit damné. Judas frémit d'effroi à sa vue et à ses paroles, et lui demande si, par la pénitence et le repentir, il ne peut pas obtenir le pardon de son crime. « Non, lui répond Désespérance; Dieu peut te l'accorder, mais il ne le voudra pas, car tu en es trop indigne. — Et si je priais la Vierge Marie ? — Elle ne t'écouterait pas; tu l'as trop offensée en trahissant son fils :

Il faut que tu passe le pas!

Tout ce que je peux te permettre, c'est de choisir ton genre de mort. Tiens, choisis :

Vecy dagues, vecy cousteaux,
Forcettes, poinçons, allumelles :
Advise, choisis les plus belles
Et celles de meilleure forge,
Pour te copper à cop la gorge.

(« Icy prend Désespérance une dague en sa main et la montre à Judas. »)

Puis, lui montrant un « cordeau » :

Ou si tu aymes mieux te pendre,
Vecy lacs et cordes à vendre,

Pour te estrangler tout à cop.
Que attens tu ? tu demeures trop :
Ba le fer tandis qu'il est chault.

Judas essaie encore de sauver sa vie et son âme; mais, voyant qu'il ne peut échapper, il s'abandonne entièrement à Désespérance et se détermine à choisir le second genre de mort.

« Icy monte Judas au hault d'ung arbre feuillu de branches de seur (sureau ou saule ?), et Désespérance monte avec lui pour lui aider, et les diables demeurent au bas. »

Avant d'en finir, cependant, le malheureux veut faire son testament et ordonne à tous les diables de venir recevoir sa dernière volonté :

Haro! mon maistre Lucifer
Et tous les grands diables d'enfer,
En mon despit trespassement,
Venez passer mon testament
Ainsi que je deviserai.

Et il fait d'effroyables legs, comme peut en faire un désespéré. Enfin, il se pend.

Les diables, accourus pour se saisir de son âme, la cherchent d'abord en vain; mais

bientôt « crève Judas par le ventre, et ses tripes saillent dehors, et l'âme sort. »

Elle répand en sortant une foule de malédictions et s'en va en enfer, tandis que Désespérance, qui a fait l'office de bourreau, dépend le corps, que les diables emportent avec des cris de joie.

« Icy fait tempeste en enfer. »

Telle est la « Désespérance de Judas, » mise en scène terrible de la prédestination, si bien faite, hélas ! pour épouvanter et désespérer les esprits croyants de tous les temps et surtout de cette sombre époque où l'on venait à peine de permettre un confesseur aux condamnés, quand il eût fallu, au contraire, pardonner et consoler !

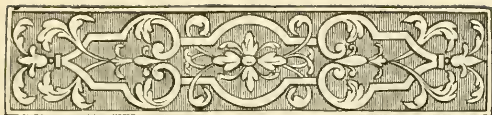
Tels, cependant, devaient se continuer les mystères, à la valeur et à quelques adoucissements de morale près, et tels ils allaient oser se glisser, malgré l'éloignement du public, presque jusqu'en face du *Cid* !

Revenons à la scène établie à Saint-Maur.

Les confrères y donnaient ce spectacle en quatre « journées » depuis un certain nombre de dimanches, avec le plus grand succès,

quand, tout à coup, une ordonnance du prévôt de Paris, en date du 3 juin, faisant défense de représenter « aucuns jeux de personnages, des *Vies des Saints* ou autrement, sans le congé du roy, » vint arrêter le cours de leurs représentations. Qu'était-il arrivé? On ne sait positivement. Les frères Parfaict conjecturent que la troupe se permit de faire payer les places, et que cela dut suffire pour lui faire des ennemis, qui obtinrent l'ordonnance du prévôt. Nous croyons que c'est peut-être une raison; car, de même qu'aujourd'hui personne n'est friand d'une loge gratis comme les millionnaires, les seigneurs d'alors devaient croire assez payer les comédiens en les honorant de leur présence. Cependant, ce ne doit pas être là tout: il doit exister une autre raison, qui pourrait bien être des allusions malignes à des gens en place ou même tout simplement le mécontentement hypocrite du clergé devant un spectacle religieux faisant du tort aux cérémonies de l'église.

Quoi qu'il en soit, les représentations du *Mystère de la Passion* furent arrêtées court, et cela dura plusieurs années.



III. — *Établissement du premier théâtre à Paris.*

Cependant, les confrères de la Passion ne perdirent pas l'espoir de faire révoquer la défense obtenue contre eux. Par quel puissant protecteur parvinrent-ils à intéresser Charles VI en leur faveur ? On l'ignore ; mais toujours est-il qu'il voulut juger par lui-même des choses, et que, par sa permission, eut lieu à Paris, à l'hôpital de la Trinité, rue Saint-Denis, où était le siége de la confrérie, comme nous l'avons déjà dit, une réprésentation à laquelle il assista.

Il fut si satisfait de cette représentation, que non-seulement il leva l'interdiction faite, en son nom, par le prévôt de Paris, mais encore les autorisa à établir définitivement

leur théâtre dans ce même hôpital de la Trinité, par ordonnance du 4 décembre 1402.

Nous croyons devoir donner ce document, qui fonda notre premier théâtre; le voici :

« Charles, par la grâce de Dieu, roy de France, sçavoir faisons à tous présens et advenir : Nous avons receu l'humble supplication de nos bien amés et confrères les maistres et gouverneurs de la Confrairie de la Passion et Résurrection Notre-Seigneur, fondée en l'église de la Trinité à Paris, contenant, comme, pour le faict d'aucuns mystères, tant de saincts comme de sainctes et mesmement du *Mystère de la Passion*, que derrainement ont commencé et sont prests pour faire devant nous comme autrefois auroient faict, et lesquels ils n'ont peu bonnement continuer pource que nous n'y avons peu estre lors présens; duquel faict et mystère la dite Confrairie a moult frayé et dispendu du bien et aussi ont les confrères un chacun proportionablement; disans, en outre, que s'ils jouoient publiquement et en commun, que ce serait le proffit d'icelle confrairie, et les droicts et revenus d'icelle estre

par nous accreus et augmentés de grans et proffitables privileges. Affin qu'un chacun, par dévocion, se puisse et doibve adjoindre et mettre en leur compaignie, à iceux maistres, gouverneurs et confrères de la Passion Notre-Seigneur, avons donné et octroyé, donnons et octroyons de grâce especiale, pleine puissance et autorité royales, ceste fois pour toutes et à toujours, perpétuellement, par la teneur de ces présentes lettres, autorité, congé et licence, de faire joüer quelque mystère que ce soit, soit de la dite *Passion* et *Résurrection* ou autre quelconque, tant de saincts comme de sainctes qu'ils vouldront eslire et mettre sus, toutes et quantes fois qu'il leur plaira, soit devant nous, devant nostre commun et ailleurs, tant en recors (musique) (1) qu'autrement et d'iceux convoquer, communiquer et assembler en quelque lieu et place licite à ce faire

(1). Ceci indique que les mystères contenaient parfois de la musique ; et, en effet, toutes les scènes qui se passent dans le paradis, et elles ne sont pas rares, étaient accompagnées par des instruments jouant « moult mélodieusement. »

qu'ils pourraient trouver, tant en nostre dite ville de Paris, comme en la presvosté et vicomté ou banlieüe d'icelle, présent à ce trois, deux ou l'un de ceux qu'ils voudront eslire de nos officiers, sans pour ce commettre aucune offense envers nous et justice; et lesquels maistres et gouverneurs et confrères susdits et un chacun d'iceux, durant les jours esquels le dit mystère qu'ils joueront se fera, soit devant nous ou ailleurs, tant en recors comme autrement, ainsi et par la manière que dit est, puissent aller, venir, passer et repasser paisiblement, vestus, habillez et ordonnez un chacun d'eux en tel estat ainsy que le cas le désire et comme il appartient, selon l'ordonnance du dict mystère sans destourbier et empeschement. Et à greigneur information et seureté, nous, iceux confrères, gouverneurs et maistres, de nostre plus abondante grâce, avons mis en nostre protection et sauvegarde durant le cours d'iceux jours, et tout comme ils joüeront seulement, sans pour ce leur méffaire ne à aucun d'iceux à cette occasion, ne autrement que ce soit, au contraire. Si donnons en mandement au

prevost de Paris et à tous nos autres justiciers et officiers présens et advenir ou à leurs lieutenans et chacun d'eux, si comme il lui appartiendra, que les dicts maistres, gouverneurs et confrères, et un chacun d'eux, fassent, souffrent et laissent joüyr et user plainement et paisiblement de nostre présente grâce, congé et licence, don et octroy dessus dicts, sans lês molester, faire ni souffrir empescher, ores ni pour le temps à venir; comment que ce soit chose ferme et estable à tous jours, nous avons faict mestre nostre cel à ces lettres sauf en autre chose nostre droict et l'autruy en toutes. Ce fut faict et donné à Paris, en nostre Hostel lez Saint-Paul, au mois de décembre, l'an de grâce MCCCCII.

« Et sur le reply est escrit : Par le Roy, Messires Jacques de Bourbon l'admiral, le Bègue de Vieulaines et plusieurs autres présens. — Signé : Moignon. — Et appert avoir esté scellées en lacs de soye et cire vertes.

« Et, au dos des dictes lettres, est escrit ce qui s'ensuit : Le lundi XIIe jour de mars

MCCCCII (1), Jehan Dupin, Guillaume de Doisemont, maistres de la confrairie, nommés en blanc, présentèrent ces lettres à M. Robet de Buiselier, lieutenant de monsieur le prevost, lequel, veües icelles lettres, octroye que les dicts maistres, leurs confrères et autres, se puissent assembler pour le faict de la confrairie et le faict des jeux, selon ce que le roy nostre sire le veut par icelles lettres. Et, pour estre présens avec eux en ceste présente année, commet Jehan le Pu, sergent de la Douzaine, Jehan de Saucerel, sergent à verges, l'un deux ou le premier sergent de la Douzaine ou à verges du dict Chastelet. — Et au-dessous est escrit : *Ita est.* — Signé : Leginant.

« Tiré d'un vidimus d'Antoine du Prat, chevalier, baron de Thiers et de Viteaux, seigneur de Nantouillet et de Précy, etc., garde de la prévosté de Paris, du 20 décembre MDLIV. »

La salle de l'Hôpital de la Trinité dans laquelle les *Confrères de la Passion* s'installèrent

(1). L'année ne commençait alors qu'à Pâques : voilà pourquoi le 2 mars est encore de 1402.

définitivement, en vertu de l'ordonnance qu'on vient de lire, avait 42 mètres de longueur sur 12 de large. Voici comment ils la disposèrent :

« Ce théâtre, disent les frères Parfaict, était, sur le devant, de la même forme que ceux d'aujourd'hui ; mais le fond était différent : plusieurs échaffauts qu'on nommait *établies* le remplissaient. Le plus élevé représentait le paradis ; celui de dessous, l'endroit le plus éloigné où la scène se passait ; le troisième, en descendant, le palais d'Hérode, la maison de Pilate, etc. ; ainsi des autres jusqu'au dernier, suivant le mystère qu'ils représentaient (1).

« Sur les côtés de ce même théâtre, étaient des espèces de gradins en forme de chaises, sur lesquels les acteurs s'asseioient lorsqu'ils avaient joué leur scène et qu'ils

(1). Comme nous le ferons remarquer au dernier chapitre de cette époque *(Mise en scène, organisation et administration)*, les frères Parfaict se trompent. Cette distribution des divers lieux où se passait l'action était en juxtaposition et non en élévation, sauf pour le paradis et l'enfer.

attendoient leur tour à parler, et jamais ils ne disparaissoient aux yeux des spectateurs qu'ils n'eussent achevé leurs rôles. Ils étoient censez absens lorsqu'ils étoient assis.

« A l'endroit où l'on place à présent une trappe pour descendre sous le théâtre, l'enfer était représenté par la gueule d'un dragon, qui s'ouvroit et se fermoit lorsque les diables en sortoient ou y entroient.

« Une espèce de niche, avec des rideaux devant, formoit une chambre, et cette chambre servoit à cacher aux spectateurs certains détails qu'on ne pouvoit leur présenter, tels que l'accouchement de sainte Anne, de la Vierge, etc. »

Ainsi installés, *les Confrères de la Passion* eurent bientôt un tel succès, que le clergé se trouva obligé d'avancer les vêpres de deux heures, pour que l'église ne continuât pas d'être déserte pendant que le théâtre était plein, et que, bientôt, il s'éleva des théâtres semblables dans diverses villes, notamment à Rouen, à Angers, au Mans et à Metz.

Quant aux mystères que joua le théâtre de la Trinité, sans compter le capital, le *Mys-*

tère de la Passion, dont nous avons donné l'analyse, en voici les principaux, dans l'ordre chronologique :

Le Mystère de Griseldis, marquise de Saluces (représenté ailleurs dès 1395) ;

Le Mystère de la Conception ;

Le Mystère de la Résurrection ;

Le Mystère de Sainte-Catherine (1434) ;

Le Mystère du siége d'Orléans (1435), dont le manuscrit a été récemment découvert à la bibliothèque du Vatican ;

Le Mystère de la vengeance Nostre-Seigneur (1437) ;

Le Mystère de la sainte Hostie (1444) ;

Le triumphant Mystère des Actes des Apôtres, en 80,000 vers, des frères Arnoul et Simon Gréban (1450) ;

Le Mystère de la destruction de Troyes, de Jacques Millet (1459).





IV. — *Les Clercs de la Basoche.*

En même temps qu'il faisait naître des théâtres dans diverses grandes villes de province, le succès des *Confrères de la Passion* fit sortir de l'ombre deux troupes théâtrales, que le besoin de l'esprit public de quitter les mystères de la religion pour des sujets plus humains, avait fait naître à côté et qui, donnant la même régularité à la succession de leurs représentations, ne tardèrent pas à faire concurrence au théâtre de la Trinité et à le dépasser en succès.

La première de ces troupes, dont devait être, cent ans plus tard, Clément Marot, est celle des *Clercs de la Basoche,* composée de clercs du Parlement organisés en association par Philippe IV, en 1302, avec un chef, portant le titre de roi, qu'ils gardèrent jusqu'à Henri III : elle donnait de loin en loin (trois

ou quatre fois par an) des représentations de *moralités* (pièces allégoriques, entre le *Mystère* et la *sotie*) et de *farces* (comédies facétieuses).

Régularisant ces représentations dans ses locaux ordinaires, c'est-à-dire tantôt au Palais, tantôt au Châtelet, tantôt dans des maisons particulières, en attendant que Louis XII lui permît de s'installer définitivement sur la table de marbre de la grand'salle du Palais, cette troupe continua d'abord les deux genres qu'elle avait créés; puis, elle y joignit bientôt un troisième, les *Soties,* genre des *Enfants Sans-Souci*, quand le chef de ces derniers, *le prince des sots,* le leur eût permis, en adjoignant, de son côté, leur répertoire au sien.

Les principales pièces que jouèrent, dans cette première époque, les *Clercs de la Basoche* furent celles-ci, dont les auteurs sont restés inconnus:

Le Mystère du bien advisé et du mal advisé, moralité en huit parties;

La Farce du pâté et de la tarte (1424);

La Farce de Mestier et Marchandise (1440);

La Farce de Marchebeau, la Farce de Pou d'acquest, la Bergerie de mieulx que devant, pièces

politiques (ces trois dernières après 1450).

Nous donnerons d'abord un extrait de la *Farce du pâté et de la tarte,* un des embryons de comédie du temps.

C'est la mise en scène d'une tromperie un peu naïve et dénuée d'artifices. Le pâtissier vient de partir, recommandant à sa femme de ne donner un pâté désigné qu'à quiconque lui prendra le doigt. Deux « coquins, » qui rôdaient, des précurseurs des compagnons de Villon, c'est-à-dire des faiseurs de « repues franches, » ayant entendu le mot, veulent en profiter. Un d'eux s'avance, comme s'il venait de la part du mari, et voici une partie de la scène entre lui et la femme du pâtissier et de celle qui la suit, entre les deux filous :

LA FEMME.

Mon amy,
A quelle enseigne ?

LE SECOND.

Il m'a dit
Que vous preigne, sans contredit,
Pour bonne enseigne, par le doigt.
Ça ! vo (votre) main !

LA FEMME.

C'est ainsi qu'on doit
Bailler l'enseigne. Or, portez-luy.
Tenez-le.

LE SECOND.

Par le bon jourd'huy !
Porter le voys sans point doubter.
Maintenant me puys-je vanter
Que je suis ung maistre parfaict.
Je l'ay, je l'ay ! il en est faict.
Regarde-cy !

LE PREMIER.

Es-tu fourny?

LE SECOND.

Si je le suis ? Ouy, ouy !
Qu'en dis-tu ?

LE PREMIER.

Tu es un droict maistre.
Voici assez pour nous repaistre,
Quand nous serions encore trois.

Le véritable envoyé du mari vient, à son tour, et, naturellement, c'est lui qui est pris pour un filou, et, en fait de pâté, il n'a que des coups. Morale du temps, plus réjouissante qu'orthodoxe.

Voici maintenant deux des pièces politiques, qui sont, l'une et l'autre, de la fin du règne de Charles VII et qui témoignent que déjà le peuple éprouvait le besoin de voir s'imposer à la scène, où elles étaient en pleine lumière, ses misères et ses aspirations, qui avaient produit les revendications avortées des *Pastureaux* et de *La Jacquerie*. C'était, à la fois, pour lui une consolation et une vengeance en attendant mieux, c'est-à-dire une revendication victorieuse et définitive, qu'il devait encore attendre plus de trois siècles.

D'abord, à la *Farce de Mestier et Marchandise*. Elle a cinq personnages : Mestier, Marchandise, le Berger, le Temps et les Gens. Les trois premiers gémissent tour à tour, se plaignant du Temps qui court. Celui-ci paraît, en costume de diverses couleurs, et demande ce qu'on veut de lui : qu'il change, lui répond-on. Il obéit et revient successivement en rouge, puis armé en guerre, puis tout « brouillé, » métamorphoses qui ne font que mécontenter de plus en plus les plaignants. Impatienté, le Temps dit que ce n'est pas à lui qu'il faut

s'en prendre s'il est ainsi « brouillé, » mais aux Gens. Alors, il fait venir ce personnage, qui est aussi singulier au moral qu'au physique : pour figure, il a un masque derriere la tête, il marche à reculons et parle un langage inintelligible. Nous croyons reconnaître dans cette image la fausseté de la noblesse,,qui ne savait encore trop si elle devait continuer à combattre pour Charles VII ou soutenir les Anglais, dans le doute du dénoûment final, et qui devait même être assez peu patriote pour faire la Praguerie et se révolter contre le reconstructeur du territoire français. La pièce se termine par l'espérance que Dieu et le roi y pourvoiront, espérance qui devait heureusement se réaliser par l'achèvement de l'œuvre de Jeanne d'Arc, sous l'autorité de Charles VII, finalement victorieux au dedans et au dehors. Voici le passage de la fin qui exprime cette espérance :

LE TEMPS.

Pour ce, retenés sur ce pas
Tous trois, et ne l'oubliés pas,
Que trop plus vite que le pas
Serés de vos maulx abrégés.

Mestier ne sera plus en bas
Et bergers vivront sans débas
Quant les gens seront changés.

La *Bergerie de Mieulx que devant* est aussi une longue plainte. *Plat pays,* qui personnifie le peuple des champs, raconte douloureusement à *Peuple pensif,* qui représente le peuple des villes, comment les gens d'armes l'ont pillé, lui emportant son « fléau à battre », « le lard de sa cheminée » et jusqu'à ses vieilles chaussures, en le battant « comme beau plastre » par-dessus le marché. C'est un tableau navrant. Et il va venir d'autres gens d'armes ! A ce moment, paraît en chantant *Mieulx que devant*. Il annonce qu'il va faire baisser les tailles et les impôts. Il termine en conseillant aux malheureux villageois de fermer désormais la porte aux gens d'armes. Ce conseil, donné aussi à cette époque au peuple par Charles VII, qui l'autorisait à les recevoir « à coups de fourche », était assez difficile à suivre, même pour ceux à qui il restait encore une fourche : comment, en effet, résister à une troupe armée, qui avait le nombre et la force ? Quoi qu'il en soit,

cette pièce, comme l'autre, révèle l'idée de résistance qui n'avait cessée d'être dans le peuple depuis les premières révoltes.

Le succès des Basochiens fut grand avec ses farces et moralités, d'autant plus grand que le genre était nouveau pour le public et faisait diversion avec les mystères, et que nos comédiens, dans d'autres compositions qui ne nous sont pas parvenues, frondaient, sans doute, encore plus ouvertement que dans celles qui sont ici indiquées ou analysées certains abus et certains personnages plus ou moins politiques; mais, justement, pour cette dernière raison, ils ne tardèrent pas à appeler sur eux les foudres du Parlement. Ce fut d'abord une ordonnance tendant à réprimer leurs licences satiriques (1); puis, cette ordonnance n'ayant pas été écoutée par eux, vint un arrêt du 14 août 1442, les condamnant au pain et à l'eau, à seule fin de les faire réfléchir, sans doute.

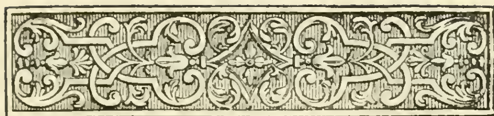
(1). On voit que la censure est née presque en même temps que le théâtre. Vivra-t-elle autant que lui? Espérons que non, et que le jour n'est pas loin où le bon sens public en tiendra seul lieu.

Nous verrons, dans la deuxième époque, s'ils avaient réfléchi et s'ils furent mieux traités.

En attendant, et avant de quitter nos *Clercs de la Basoche*, dont le chef avait le titre de roi et portait, comme signe distinctif une toque royale, c'est-à-dire une couronne, une observation.

C'est, croyons-nous, de leur premier genre (la farce), créé probablement par Ruteboeuf, qui, comme nous l'avons vu, composa, en outre du *Miracle de Théophile,* diverses autres compositions, sortes de farces, évidemment faites pour être jouées (le *Ditz de l'Erberie,* la *Desputezons dou croisié et dou Descroisié,* la *Desputezons de Charlot et dou Barbier),* que l'on vit naître, vers 1460, ce chef-d'œuvre qu'on appelle la *Farce de Maistre Pathelin,* dont nous allons parler tout à l'heure en ouvrant la deuxième époque.





V. — *Les Enfants Sans-Souci.*

La seconde troupe qui devint la rivale des *Confrères de la Passion,* est celle des *Enfants Sans-Souci,* qui, composée d'étudiants et de jeunes gens instruits, datait du commencement du règne de Charles VI, et donnait aussi de loin en loin des représentations de *soties* (farces ou satires dramatiques).

Elle continua d'abord ce genre, sous la direction de son chef électif, le *prince des sots,* qui portait, comme signes distinctifs, un bonnet de fou, à grelots, et une marotte ; puis, elle joua en même temps des *farces* et des *moralités*, par un échange de bons procédés avec les *Clercs de la Basoche,* comme nous l'avons dit.

Charles VI lui permit, par privilége, de

s'installer sous les piliers des Halles ; mais, bientôt, en vertu d'un accord intervenu avec les *Confrères de la Passion,* elle alterna avec eux sur le théâtre de la Trinité (c'est-à-dire y joua de deux dimanches l'un), où son répertoire fut appelé plaisamment, par le peuple : *Jeux de pois pilés.*

Des nombreuses pièces qu'ils durent donner, il n'en reste aucune qui leur soit personnelle, sotie, farce ou moralité, ni de cette époque, ni même de tout le XVe siècle.

Relativement à leurs acteurs, nous dirons que le Michault Dufour, dont parle Villon,

> Qui à la fois dict de bons mots
> Et chante bien : *Ma doulce amour !*

et qui, paraît-il, mêlait du chant à son jeu, était leur *prince des sots,* au moment où fut écrit le *Grand Testament* (1461), c'est-à-dire à la fin de notre première époque.





VI. — *La Danse Macabre.*

Un des plus saisissants et des plus terribles spectacles vit aussi le jour dans le cours de cette première époque. Aucune histoire du théâtre n'en fait mention et nous sommes obligé de l'aller chercher dans les chroniques du temps; mais nous pensons que notre travail serait incomplet s'il ne lui donnait pas place ici.

Nous voulons parler de cette sorte de lugubre mimodrame appelé la *Danse macabre,* où tourbillonnaient tour à tour, dans une danse sans nom, entraînés par la Mort, représentée horriblement vraie par le bohémien Macabre, auteur, acteur et directeur, homme maigre et décharné, sorte de squelette : et le vilain, et le bourgeois, et le prêtre, et le noble, et le roi, et le cardinal, et le

pape, et la jeune fille rieuse, et la vieille reine orgueilleuse ! Pendant cinq mois (d'août 1424 au carême de 1425), sur des tombes pleines, dans le Charnier des Innocents, lieu qui en augmentait encore l'épouvantement, la population de Paris se rua à cet affreux cauchemar, comme attirée par son horreur même.

On eût dit qu'accablé sous tous les désespoirs et sous tous les fléaux, le peuple recherchât avec une amère consolation le spectacle du seul refuge qui lui restât, la mort !

Il semblait, enfin, qu'on sentit la nation s'abîmer dans la nuit éternelle. Patience ! espoir ! bientôt, à la voix d'une héroïque fille du peuple, la France va sortir de son linceul et retrouver son ciel bleu avec son étoile qui la guide à la tête de l'humanité !





VII. — Auteurs et Acteurs.

DANS cette première époque, il est peu d'auteurs que nous puissions nommer, d'abord parce que les auteurs dramatiques ne faisaient guère que de naître ; ensuite, parce que, pour une raison ou pour une autre, la plupart sont restés inconnus.

En les récapitulant depuis la première origine, nous en trouvons tout juste sept connus dont l'existence et les œuvres soient incontestables, sans compter Jehan Michel, qui vivait en 1455, époque ou il fit jouer à Angers le *Mystère de la Résurrection,* revu et augmenté par lui : Anselme Faydit (1200) ; Jean Bodel, d'Arras, qui suivit Louis IX en Palestine ; Adam de la Halle, d'Arras, mort à Naples, à la cour de Robert II, vers 1286 ;

Ruteboeuf, mort vers 1290 ; Jacques Millet, de Paris, qui écrivait vers 1450; Arnould Gréban, de Compiègne, chanoine du Mans, en 1450 ; Simon Gréban, moine de Saint-Ricquier, qui composa, avec le précédent, son frère, le *Triomphant Mystère des Actes des Apôtres,* en 80,000 vers.

Ajoutons ici, à propos des auteurs, un calcul curieux :

Au XVe siècle, on en compte 11 ; au XVIe, 150; au XVIIe, 341 ; au XVIIIe, environ 700 ; et au XIXe, il y en a déjà plus de 1,500.

Ainsi, de siècle en siècle, depuis le XVIe, qui fut le vrai commencement du théâtre, le nombre augmente en proportion arithmétique ; mais combien en reste-t-il pour la postérité ?

Quant aux acteurs, nous ne connaissons guère que les créateurs du Théâtre de Saint-Maur, nommés dans les Lettres patentes de Charles VI, de décembre 1402, c'est-à-dire Jehan Dupin et Guillaume de Doisemont, maîtres artisans de Paris, affiliés à une ancienne confrérie religieuse, dite les *Con-*

frères de la Passion, dont ils étaient alors « maistres. »

Il y eut cependant aussi Jehan Mathieu, qui joua dans le *Mystère de la Vengeance N. S.* et dans le *Mystère Sainte-Catherine*, et Jehan Didier, dans ce dernier mystère.

Il y eut aussi, en 1313, un nommé Renard; puis, sous Charles VI, Gilet, Vilain et Jacquemart-Lefebvre, entretenus par le duc d'Orléans.

Nommons encore Michault Dufour, prince des sots (des *Enfants Sans-Souci)* en 1460, d'après Villon, que nous avons cité plus haut. Suivant le document concernant le vieux poète et découvert par M. Auguste Longnon, ce Michault Dufour était sergent à verge du Châtelet; ce qui indique qu'il faisait du théâtre en amateur.

Citons enfin François Villon lui-même, né à Paris en 1431, mort vers 1489, immortel déclassé du temps, qui, poète malgré lui, arracha de son cœur, pour en faire les *Testaments,* ces navrantes explosions où les rires et les larmes se touchent et se confondent, expression la plus éloquente et la plus amè-

rement ironique de la triste comédie de l'humanité, et qui, déjà, avait été auteur-acteur dans divers genres et chef de troupe dans ses courses aventureuses, avec lesquelles il fit son *Roman comique* deux siècles avant celui de Molière. En effet, si les productions dramatiques qui nous restent de lui et dont nous parlerons tout à l'heure, dans la deuxième époque *(la Farce de Maistre Pathelin,* le *Monologue du Franc-archier de Baignolet* et le *Dialogue de Mallepaye et de Baillevent),* sont postérieures à celle où nous en sommes, le passage suivant de son *Grand-Testament,* est une preuve assez claire de ce que nous avançons, à savoir qu'il avait précédemment produit et joué des compositions théâtrales :

Ryme, raille, cymballe, luttes,
Comme folz, faintis, eshontez,
Farce, broille, joue des flustes,
Fais, ès villes et ès cités,
Fainctes, jeux et moralités.





VIII. — Mise en scène, Organisation et Administration.

TERMINONS cette première époque en donnant quelques curieux détails sur nos théâtres primitifs.

Nous avons vu précédemment, à l'installation des *Confrères de la Passion* dans une salle de l'hôpital de la Trinité, comment ils firent disposer cette salle, suivant les frères Parfaict, qui disent que la scène avait autant d'étages qu'il fallait de lieux différents dans la pièce représentée; mais M. Alphonse Royer, dans son *Histoire universelle du théâtre,* démontre, d'après l'enluminure d'un ancien mystère, que ces lieux étaient en juxtaposition et non en superposition, (sauf pour le paradis, qui était toujours élevé au-dessus des autres décors — et de là, sans doute, le

nom populaire de *paradis*, — et pour l'enfer établi toujours au-dessous). Remarquons, en effet, avec lui, que cette superposition eût été impossible, non-seulement par une élévation hors de toutes règles, mais encore par l'impossibilité, pour le public, de voir le spectacle qui aurait eu lieu aux étages supérieurs.

Quoi qu'il en soit, les pièces n'avaient alors pas plus de divisions sur la scène que sur le papier et se jouaient sans interruption (excepté les *Mystères*, qui demandaient quelquefois plusieurs journées, comme *La Passion)*; ce qui était, du reste, aussi facile que naturel avec le système en usage de décors juxtaposés, qui montraient à la fois tous les lieux où se passaient les différentes parties de l'action.

Quant aux costume des acteurs, nous n'avons pas besoin de dire que c'étaient leurs costumes ordinaires de ville, sauf qu'à ceux des anges et des diables, qui étaient particuliers, on ajoutait des ailes pour les premiers, des masques et un appendice caudal pour les seconds.

Voici maintenant, d'après l'ouvrage remarquable de M. Alphonse Royer, comment les troupes s'organisaient et s'administraient.

Chaque membre donnait un écu · d'or comme cotisation. On formait un fonds, qui, avec la recette, payait les dépenses (1). S'il y avait un bénéfice, il était partagé également entre les joueurs. Les auteurs qui s'engageaient, juraient de ne pas se dédire, sous peine d'amende et de prison. Chaque spectateur payait entre un liard et six deniers (2). Dans une représentation qui eut lieu à Angers en 1486, le produit brut fut de 5,409 livres (3) et la dépense de 4,179 livres; ce qui indique à la fois qu'il y eut un grand

(1). Inutile de dire que les dépenses ne se composaient que des frais d'organisation et de figuration, les droits d'auteur n'existant pas alors et ne devant guère naître qu'à la fin du xvi[e] siècle, où ils furent d'abord un minime prix à forfait, quelques écus pour une pièce.

(2). Environ un franc de notre monnaie actuelle.

(3). Plus de 200,000 de nos francs.

nombre de spectateurs et que les frais furent énormes. Les acteurs se procuraient sur place à boire et à manger — en payant. Il y avait une amende de six patards (monnaie entre le liard et le denier) pour ceux qui manquaient les répétitions. Les figurants recevaient d'un liard à six deniers par représentation.

Il n'y avait pas d'affiches (nous les verrons paraître au commencement du XVII[e] siècle); mais on faisait un *cri*, c'est-à-dire une promenade dans les rues de la ville en annonçant la pièce à chaque carrefour, et en invitant les aspirants acteurs à se présenter. La troupe faisait aussi une *montre* par la ville en costume (1).

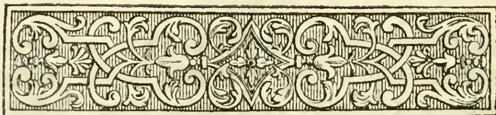
Disons enfin, en ce qui concerne les acteurs, que les rôles de femme, même ceux de la Vierge, étaient tenus par de jeunes garçons. La première actrice parut sous le règne de Henri III, à l'hôtel de Bourgogne, en

(1). Cette mise en scène et ces arrangements devaient rester à peu près les mêmes, particulièrement pour les mystères, jusque vers la fin du XVI[e] siècle.

imitation de ce qui avait lieu dans la troupe italienne, qu'il avait appelée à Paris ; mais cette nouveauté ne dura pas et ne fut définitivement acceptée qu'avec M[lle] Beaupré, et une autre, dans la *Galerie du Palais*, pièce de Corneille, jouée en 1634 (1).

(1). A Rome, il y eut, du temps d'Auguste, deux femmes qui montèrent sur le théâtre : Dyonisa, engagée pour 200,000 sesterces (50,000 francs), et Phœbé Vocontia. Ajoutons, ce qui ne relève pas précisément nos deux artistes, que c'était à l'époque de la décadence dramatique, tombée dans la pantomime et le spectacle des yeux, et que la nôtre y ressemble furieusement avec ses féeries, ses revues et autres productions *ejusdem farinæ*.

FIN DE LA PREMIÈRE ÉPOQUE.



DEUXIÈME ÉPOQUE

DE MAISTRE PATHELIN A CLÉOPATRE CAPTIVE

1460-1552

I. — *La Farce de Maistre Pathelin.*

Le théâtre Français se traînait entre le *mystère*, qui l'avait ouvert, et la *moralité* et la *farce,* qu'il s'était bientôt adjointes, lorsque, tout à coup, de ce dernier genre, encore informe embryon, on vit, comme un éclair dans la nuit, surgir la *Farce de Maistre Pathelin* (1), c'est-à-dire ce chef-d'œuvre où sont retrouvés de génie les trois

(1). En 1462, comme nous pensons l'avoir établi dans la préface de notre édition de cette farce.

grands comiques du théâtre ancien, et qui eu l'insigne honneur d'ouvrir la voie et d'inspirer son *Tartuffe* à notre grand Molière, cet incomparable comique de tous les temps. Jusque-là, on n'avait eu, avec les mystères, que des pièces à tiroir, c'est-à-dire une suite de tableaux se liant plus ou moins indirectement : avec *Maistre Pathelin,* on eut une vraie pièce.

Nous allons, si on le veut bien, pour traiter comme il convient cette immortelle farce, qui créa notre vrai théâtre et qui a fini par s'imposer au répertoire de la Comédie-Française, où elle eut dû figurer en tête, entrer dans son analyse aussi largement que possible, en en donnant des citations et en recherchant même quel peut en être l'auteur.

Commençons par dire qu'elle est en vers, comme toutes les pièces du temps, et en vers de huit syllabes, mesure généralement adoptée alors pour toutes les compositions. Nous n'ajouterons pas : à rimes plates ou suivies ; car l'alternative des vers masculins et des vers féminins n'était pas encore en usage (elle ne commença que vers le commence-

ment du XVI[e] siècle et ne devint une règle qu'avec Clément Marot). On comprend donc que les rimes masculines et les rimes féminines s'y succèdent au hasard.

On ne sera pas étonné non plus si *Maistre Pathelin,* qui comporte six actes, d'après les changements de lieux, n'indique aucune division d'actes, ni même de scènes. On sait, en effet, que cette indication ne date chez nous que d'Etienne Jodelle, comme nous le verrons en ouvrant la troisième époque avec sa *Cléopâtre captive,* première pièce régulière qui ait été représentée en France (1552). Inutile d'ajouter qu'alors toutes les pièces (sauf les mystères, où, à cause de leur longueur extraordinaire, il y avait, comme on l'a vu précédemment, des pauses « pour aller diner » — et se « coucher » aussi sans doute, puisqu'ils duraient plusieurs jours), n'avaient pas plus de divisions sur la scène que dans le manuscrit ou l'imprimé et qu'elles se jouaient sans interruption ; ce qui était, ainsi que nous l'avons déjà dit, aussi naturel que facile avec le système en usage de décors juxtaposés, qui montraient, à la fois, tous les

lieux où se passaient les différentes parties de l'action.

Maistre Pathelin ne compte que cinq personnages : Pathelin, avocat ; Guillemette, sa femme ; Guillaume Joceaume, drapier ; le Juge ; Thibault Laignelet, berger ; mais, comme nous allons le voir, ce petit nombre de personnages ont suffi à l'auteur pour créer une suite de scènes des plus comiques qu'il y ait au théâtre.

La pièce s'ouvre sur une scène de ménage entre maistre Pierre Pathelin et sa femme. Elle lui reproche la perte de sa réputation d'avocat depuis qu'on le « piloria » pour une tromperie, lui rappelant qu'on ne l'appelle plus que « l'avocat dessoubs l'orme », avocat sans cause, comme nous dirions maintenant.

Pathelin, tout en avouant qu'il n'apprit « oncques à lectre qu'un peu », c'est-à-dire qu'il est assez ignorant, se vante d'en connaître plus que n'importe qui dans son art. « Oui, lui dit Guillemette, vous estes un fin maistre, non de droict mais de tromperie. Et puis, à quoi vous sert maintenant votre science ? ajoute-t-elle :

Nous mourons de fine famine ;
Nos robes sont plus qu'estamine
Raises, et ne pouvons sçavoir
Comment nous en puissions avoir.

« Des robes ! » réplique l'avocat. N'est-ce que cela ? On aura du drap pour se vêtir de neuf des pieds à la tête. Qu'elle lui dise seulement la couleur :

Quel' couleur vous semble plus belle :
D'un gris verd, d'un fin de Brucelle
Ou d'autre ? Il me le fault sçavoir.

Et combien faut-il d'aulnes ? Il compte :

Pour vous deux aulnes et demie,
Et pour moi trois, voire bien quatre.

« Vous comptez bien ! dit Guillemette ; mais où les aurez-vous ? qui diable vous les prêtera ? »

PATHELIN.

Que vous en chault qui se sera ?
On me les prestera vrayement
A rendre au jour du jugement ;
Car plus tost ne sera ce point.

Là-dessus, maître Pierre sort et va frapper à la porte de Guillaume Joceaume, le dra-

pier. C'est celui-ci qui « prêtera » les aunes de drap « à rendre au jour du jugement. » Pathelin commence par le flatter, suivant une ruse vieille comme le monde, en lui faisant de grandes louanges de feu son père, qui était ceci, qui était cela, qui, surtout, ô le brave homme ! « prestait ses denrées à qui en voulait. » Le drapier le fait asseoir : comment donc ! un homme si poli !

Tout en continuant, il tâte du drap qui est sous sa main, et feint d'être séduit peu à peu par la marchandise, quoiqu'il n'en ait vraiment guère besoin, prétend-il.

Or, vrayment j'en suis atrapé,
Car je n'avais intention
D'avoir drap, par la passion,
De Nostre-Seigneur ! Quand je vins,
J'avais mis à part quatre-vingts
Escus pour retraire une rente ;
Mais vous en aurez vingt ou trente,
Je le voy bien ; car la couleur
M'en plaist trestant que c'est douleur.

Par un retour habile, il marchande cependant et beaucoup. Le marchand, de son côté, reste dans son rôle et tient bon :

Certes, drap est cher comme cresme :
Trestout le bestail est péry
C'est yver, par la grand froidure.

Enfin, on s'entend, et Pathelin, tout en bavardant pour étourdir le marchand, glisse avec aisance le drap sous son bras. « Mais l'argent » ? demande le drapier. « Vous l'aurez chez moi », répond l'avocat. — « Bien », dit Guillaume Joceaume. Et il veut se charger du drap et accompagner Pathelin. Mais ce n'est pas le compte de celui-ci : « Non, dit-il, vous viendrez dans un instant,

Et si mangerez de mon oye,
Par Dieu! que ma femme rostit.

« Vraiment, cet homme m'assotist », dit le drapier. Et il laisse aller l'avocat avec le drap.

Qui s'ébahit de joie en voyant le résultat de la promesse de Pathelin ? C'est Guillemette. Elle n'en peut revenir, tout en riant de bon cœur du récit que son mari lui fait de l'aventure. Cela lui rappelle, dit-elle, la fable du Corbeau et du Renard, qu'elle

répète, et que nos lecteurs liront, sans doute, avec intérêt dans ce vieux et naïf langage :

Il m'est souvenu de la fable
Du corbeau, qui estoit assis
Sur une croix de cinq à six
Toyses de haut, lequel tenoit
Un fromage au bec. Si venoit
Un renard, qui vist ce fromaige;
Pensa à luy : « Comment l'auray-je ? »
Lors se mist dessoubs le corbeau :
« Ha ! fist-il, tant as le corps beau
Et ton chant plein de mélodie ! »
Le corbeau, par sa cornardie,
Oyant son chant ainsi vanter,
Si ouvrit le bec pour chanter,
Et son fromage chet à terre,
Et maistre renard le vous serre
A bonnes dents, et si l'emporte.
Ainsi est-il, je m'en fais forte,
De ce drap. Vous l'avez happé
Par blasonner, et attrapé
En luy usant de beau langaige,
Comme fist renard du fromaige.

Cependant, le premier moment de joie passé, vient la réflexion. Le drapier va venir : où est l'argent pour le payer ? où est

l'oie dont il doit manger ? Comment se tirer de là ? Pathelin rassure sa femme : il a déjà préparé son plan. C'est un tour de « droite avocasserie » : il se retranchera derrière un alibi, et sans sortir de chez lui. Voici, explique-t-il à Guillemette :

Voicy qu'il nous fauldra faire.
Je suys certain qu'il viendra braire
Pour avoir argent promptement.
J'ay pensé bon apoinctement ;
Car il convient que je me couche,
Comme malade, sur ma couche ;
Et, quand il viendra, vous direz :
« Ha ! parlez bas ! » et gémirez,
En foisant une chère fade.
« Las ! ferez-vous, il est malade,
Passé deux moys ou six semaines. »
Et, s'il vous dist : « Ce sont trudaines :
Il vient d'avecq'moy tout venant ! »
— Hélas ! ce n'est pas maintenant,
Ferez-vous, qu'il faut rigoler. »
Et le me laissez flageoler ;
Car il n'en aura autre chose.

Guillemette se récrie d'abord sur le peu de chance de réussite que présente ce projet ; mais Pathelin insiste, et, si elle ne se laisse pas tout-à-fait convaincre, elle promet,

du moins, de bien jouer son rôle. Pour commencer le sien, l'avocat se couche. Arrive le drapier, souriant et l'appétit aiguisé, comme un homme qui va toucher de l'argent et faire un bon repas gratis. « Parlez bas », dit Guillemette.

LE DRAPIER.

Où est-il ?

GUILLEMETTE.

Las ! où doist-il estre ?

LE DRAPIER.

Le qui ?

GUILLEMETTE.

Ha ! c'est mal dict, mon maistre !
Où est-il ? Dieu, par sa grâce,
Le sache ! il garde la place
Où il est, le pauvre martir !
Unze sepmaines sans partir !

« Le qui ? » demande de nouveau le drapier, et Guillemette, après de nouvelles jérémiades, se décidant enfin à terminer le quiproquo et à aller au fait : « Maistre Pierre », dit-elle.

LE DRAPIER.

Ouay ! N'est-il pas venu querre
Six aulnes de drap maintenant ?

Guillemette continue son rôle : Pathelin ne peut avoir été chez le drapier, puisqu'il est là, mourant. A la fin, Joceaume se fâche : « Ça! mon argent! Etes-vous folle! Il me faut neuf francs! » Guillemette répond au drapier que c'est lui qui fait le mauvais plaisant et que c'est bien vilain de sa part dans un pareil moment.

LE DRAPIER.

Par la Feste-Dieu, je cuydoie
Encore... Et n'avez-vous point d'oye
Au feu ?

GUILLEMETTE.

C'est très-belle demande!
Ha ! sire, ce n'est pas viande
Pour malades.

Tout cela, cependant, ne calme ni ne convainc le drapier, et Guillemette va être au bout de son rouleau ; mais Pathelin vient à son secours. Il geint, il appelle sa femme. « Un peu d'eau rose! haussez-moi ! à boire ! frottez-moi la plante! » Puis, élevant le ton et battant la campagne :

Ha ! meschante!
Vien ça! t'avais-je fait ouvrir

Ces fenestres ? Vien moy couvrir !
Ostez ces gens noirs ! *Marmata,*
Carimari, carimara !
Amenez-les moy ! amenez !

Il en donne pour son argent au drapier. Il se démène comme un possédé ; il parle latin, allemand, limousin, breton, picard, normand, *charabia :* il n'en finit plus. Le drapier, sorti de colère un instant, et revenu pour couler l'affaire à fond, est étourdi et ne sait plus que penser. Enfin, il se rend à l'évidence, et il s'excuse :

Pardonnez-moy ; car je vous jure
Que je cuydois, par ceste ame !
Qu'il eust mon drap. Adieu, dame !
Pour Dieu! qu'il me soit pardonné.

Là-dessus, il s'en va tout attristé, et Pathelin et sa femme de rire et de se féliciter. Tout-à-coup, on frappe de nouveau. Serait-ce encore le drapier qui revient ? Non, et, par grand miracle, c'est même un plaideur, Thibauld Laignelet, qui vient conter son cas à l'avocat. Berger de son état, il a été ajourné devant le juge, par son maître, pour avoir tué des brebis qu'il avait à garder, sous prétexte

qu'elles étaient mortes de la clavelée. Il ne se dissimule pas que sa cause est aux trois quarts perdue : dix témoins déposeront au besoin qu'il a tué et mangé quantité de brebis bien saines. N'importe ! Pathelin le rassure et lui promet qu'il lui fera avoir gain de cause, et ce sera bien facile : Thibauld n'aura qu'à répondre : Bée ! à tout ce qu'on lui demandera. Aussi, l'avocat espère-t-il de généreux honoraires :

Mais aussy fay que je me loüe,
Quand ce sera faict, de la paye.

LE BERGER.

Mon seigneur, si je ne vous paye
A vostre mot, ne me croyez
Jamais.

Et, comme Pathelin insiste, il répète : « Dieu ! à votre mot vraiment ! Et, ajoute-t-il, je ne vous paierai pas en sols, mais en bel or à la couronne. » Et Pathelin se compte déjà un écu ou deux sur la planche.

L'audience arrive. Le juge appelle la cause, et le maître du berger s'avance comme demandeur. O sort malencontreux pour

Pathelin ! c'est Guillaume Joceaume, le drapier ! Comment faire ? fuira-t-il ? mais ce serait s'accuser. Il fait contre fortune bon cœur et s'avance, à son tour, avec le berger, en se couvrant le visage de la main.

LE JUGE.

Comment vous tenez la main haute !
A v'ous mal aux dents, maistre Pierre ?

PATHELIN.

Oui, el' me font telle guerre
Qu'oncques mais ne senty telle raige.
Je n'ose lever le visaige.

« Je ne me trompais pas ! se dit le drapier, qui avait cru le reconnaître avant qu'il parlât, c'est bien sa voix ! c'est bien lui ! » Alors, il apostrophe Pathelin : il lui réclame son drap ; il argumente contre lui comme si le procès pendant était entre eux deux. Le juge, qui n'y est pas du tout, le presse d'exposer sa plainte : il le fait, mais il mêle si bien les deux affaires, mais il confond si bien le drap avec les moutons, la bergerie avec la draperie, que le juge, comprenant de moins

en moins, le ramène sans cesse à la question.

« Revenons à nos moutons, » dit-il (et de là le proverbe). De guerre lasse, il passe à Thibauld Laignelet, qu'il interroge. Autre histoire ! Celui-ci, au lieu de parler trop, ne parle pas assez, répondant « Bée ! » à tout ce qu'ôn lui demande, comme s'il était « un mouton vestu », suivant l'énergique expression de Pathelin.

Pour comble, le drapier recommence ses divagations, apostrophant tantôt Pathelin, à qui il réclame les brebis mortes, tantôt le berger, qu'il appelle voleur de drap et qui répond toujours par son cri de : « Bée ! bée ! » pendant que, de son côté, Pathelin, qui ne perd pas la carte, plaide de toute la force de ses poumons et adjure pathétiquement, avec une pointe d'ironie, le drapier en faveur de Laignelet :

Ha ! sire, le ferez-vous pendre
Pour six ou sept bestes à laine ?
Au moins, reprenez vostre haleine !
Ne soyez pas si rigoureux
Au pauvre berger douloureux !

C'est une confusion impossible, une vraie tour de Babel. Le juge, vexé de ne pouvoir en sortir, perdant un peu la tête, apostrophe à droite et à gauche, à tort et à travers, et, pour en finir, décharge toute sa colère sur Guillaume Joceaume, qui ne sait ce qu'il dit et qui mériterait une punition. Accuser un avocat! traduire un pauvre idiot en justice !

Vous monstrez bien qui vous estes,
Sire, par le sang Nostre-Dame!...
Je l'absoulz de vostre demande,
Et vous défends de procéder!

Cette belle sentence rendue, le juge essuie son front, lève la séance et invite Pathelin à souper avec lui.

C'est le dernier coup pour le drapier! Il va s'élancer pour étrangler l'avocat, qui paiera ainsi pour tout; mais celui-ci fait si fière contenance, que le drapier, perdant la tête, à son tour, se demande s'il ne rêve pas et si ce n'est pas lui-même qui a tort :

Ha ! je vois voir en vostre hostel,
Par le sang dieu ! si vous y estes :
Nous n'en débatrons plus nos testes
Icy, si je vous trouve là !

Nous arrivons à la dernière scène, qui est certainement une des plus importantes. Jusque-là, toutes les tromperies de Pathelin ont réussi ; mais, à la fin, il faut qu'il soit puni. « Qui cuide engeigner (tromper) autrui, s'engeigne soi-même ! » a dit plus tard Mathurin Régnier. Le trompeur doit être trompé. L'avocat s'attend à être payé en « écus d'or à la couronne » : il le sera en monnaie de singe, à la façon dont il paie les autres. Son conseil au berger tournera contre lui-même.

Voici un extrait de cette scène, qui termine si admirablement la pièce.

PATHELIN.

...Vien ça, vien !
Ta besongne est-elle bien faicte ?

LE BERGER.

Bée !

PATHELIN.

Ta partie est retraicte :
Ne diz plus bée, il n'y a force.
Luy ay-je baillé belle estorse ?
Tay-je point conseillé à poinct ?...

LE BERGER.

Bée !

PATHELIN.

Il est temps que je m'en aille.
Paye-moi...

LE BERGER.

Bée !

PATHELIN.

Quel bée il ne fault plus dire ;
Paye-moy bien doucement.

LE BERGER.

Bée !...

PATHELIN.

Est-ce moquerie ?...
Par mon serment, tu me payeras,
Entends-tu, si tu ne t'envolles !
Ça ! argent !

LE BERGER.

Bée !

PATHELIN.

Tu te rigolles !...
Maugrébieu ! ay-je tant vescu
Qu'un berger, un mouton vestu,
Un vilain paillard, me rigolle ?

LE BERGER.

Bée !...

PATHELIN.

...Par sainct Jehan ! tu as raison :
Les oysons mainent les oyes paistre.

Or, cuidoy estre sur tous maistre
Des trompeurs d'icy et d'ailleurs...
Et un berger des champs me passe !

Telle est, dans une analyse forcément faible et incomplète, l'admirable *Farce de Maistre Pathelin.*

Maintenant, quel peut bien être l'auteur de cette pièce ? Quel est, en un mot, le poëte qui a ainsi retrouvé de génie l'une des plus hautes expressions de la comédie humaine, et fait éclore en pleine nuit du XVe siècle cette œuvre lumineuse à laquelle nulle autre composition dramatique du temps ne saurait être comparée ?

En attendant que des documents authentiques et catégoriques, si toutefois il en existe, viennent en révéler le père, la *Farce de Maistre Pathelin* est actuellement attribuée à trois auteurs différents, qui sont : Pierre Blanchet, Antoine de la Sale et François Villon.

La première attribution, émise d'abord par de Beauchamps, en 1735, et soutenue particulièrement de nos jours par le bibliophile Jacob, ne résiste pas à l'examen, comme

nous allons le démontrer. Un document fixe une date avant laquelle nécessairement cette farce a été composée : c'est une lettre de rémission donnée par Louis XI en 1470. Or, Pierre Blanchet ne peut être l'auteur de la Farce, étant né en 1459 et n'ayant, par conséquent, que onze ans en 1470.

Quant à Antoine de la Sale, qui n'a pour partisan que M. Génin, nous ne voyons pas en quoi il aurait le moindre droit à cette paternité ; car, pour être l'auteur du *Petit Jehan de Saintré* et probablement des *Cent Nouvelles nouvelles*, c'est-à-dire le premier écrivain du temps, en prose, il ne s'en suit pas nécessairement qu'il soit le grand poëte comique qu'il a fallu pour écrire *Maistre Pathelin*. Au contraire, il n'y a pas, à notre avis la moindre similitude entre la manière du *Petit Jehan de Saintré* et celle de la Farce. En effet, si ce conte renferme quelquefois du dialogue comique, c'est toujours le gros comique salé des ouvrages de cette espèce, et non pas ce comique spirituel et achevé de *Pathelin*, c'est-à-dire de la meilleure et de la vraie comédie.

Arrivons à la troisième opinion, à celle

qui, — les autres poëtes du temps implicitement écartés, et avec raison, pas un n'ayant rien laissé de comparable à la farce, — l'attribue à François Villon, et qui est soutenue par le plus grand nombre.

Ce fut de Léris qui l'émit le premier dans la deuxième édition (1763, in-8°) de son *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres,* où il dit positivement que la *Farce de Maistre Pathelin* a été représentée à Paris, « sur l'échafaud, en 1470 », et que François Villon en est l'auteur. En 1792, une édition du *Pathelin* de Brueys, publiée par Cailleau, vint en faire une thèse. Depuis, cette première opinion fut reprise par plusieurs érudits autorisés.

M. Magnin est persuadé que, si Villon n'a pas créé la *Farce de Maistre Pathelin,* il a certainement dû en revoir le texte. De son côté, M. Campaux, dans une note de son remarquable travail : *François Villon, sa vie et ses œuvres,* en rappelant cet avis, dit qu'il le partage au moins. Enfin, M. Auguste Vitu trouve les plus grandes « affinités » entre Villon et Pathelin, et M. Edouard Fournier

parle aussi dans ce sens en deux ouvrages différents :

1° La *Vraie Farce de Maistre Pathelin* (1873), au prologue de laquelle on lit ceci :

LA COMÉDIE.

François Villon ?

LA FARCE.

Qui sait ? le drôle
Eut tout du rôle : adresse, esprit.
Fripon, il eût joué le rôle,
Et, poëte, il l'eût écrit.

2° Son *Théâtre Français avant la Renaissance,* où il répète en prose ce qu'il a dit en vers, en ajoutant : « L'attribution qu'on a faite à François Villon de la *Farce de Maistre Pathelin* est la plus vraisemblable. »

C'est cette troisième attribution, « la plus vraisemblable » que nous venons reprendre, à notre tour, en procédant par comparaison, tant entre les *Testaments* de François Villon et les pièces dramatiques qu'on donne de lui depuis trois siècles et demi, qu'entre le caractère de Villon lui-même et celui de Pathelin, et en formulant des arguments qui

s'enchaînent et se corroborent l'un l'autre.

Premièrement. Villon fut auteur dramatique, acteur et chef de troupe, comme son grand successeur Molière. Cela est établi : 1° par le fameux récit de Rabelais (livre IV, chapitre XIII), où il dit que Villon « entreprit de faire jouer *la Passion* en gestes et langage poictevins » ; ce qui indiquerait même peut-être que le poète a écrit ou traduit une *Passion* en poitevin ; 2° par les deux pièces dramatiques qu'on joint à ses œuvres depuis 1532 : le *Monologue du franc-archier de Baignolet* et le *Dialogue de Mallepaye et de Baillevent*, où l'on reconnaît, d'ailleurs, incontestablement sa manière ; 3° par plusieurs passages du *Grand Testament* (1461), entre autres celui qui commence ainsi et qui s'applique évidemment à Villon lui-même, comme nous l'avons déjà dit, à la fin de la première époque, en le rapportant :

> Ryme, raille, cymballe, luttes,
> Comme folz, faintis, eshontez,
> Farce, broille, etc.

Deuxièmement. Il y a la plus grande simi-

litude entre la *Farce de Maistre Pathelin* et les autres œuvres de Villon. En effet, c'est le même genre d'esprit comique, le même style, la même manière, la même identification enfin de l'auteur. Une preuve de cette identification par comparaison.

Dans le *Monologue du franc-archier de Baignolet*, le personnage dit ceci :

Ma mère feust née d'Anjou
Et mon père, je ne sçais d'où,
Sinon que j'ouy révéler
Qu'il feust natif de Lantriquer (1).

Dans la *Farce*, l'aïeule paternelle de Pathelin est « extraicte de Bretaigne », et Pathelin lui-même parle breton ; ce qui ne peut s'appliquer qu'à l'auteur lui-même, qui s'est identifié avec son principal personnage.

Or, si la *Farce* se relie ainsi au *Monologue*, celui-ci se relie aussi aux *Testaments*, puisque, tout en n'y parlant pas de l'origine de son père, Villon laisse supposer que sa mère pouvait être d'Anjou, en disant si bien, dans

(1). Pour Tréguier, en Bretagne (Côtes-du-Nord).

le *Petit Testament,* en homme qui sait ce qu'il fait, et qui va évidemment chez des parents (chez un oncle, comme l'a découvert récemment M. Auguste Longnon) :

Adieu ! je m'en vais à Angiers.

D'un autre côté, on sait que chaque écrivain a toujours non-seulement certains tours de phrases, mais encore certaines expressions qu'il paraît affectionner particulièrement, et qui lui sont, pour ainsi dire, comme propres. Or, entre autres expressions communes au *Grand Testament* et à la *Farce de Maistre Pathelin,* nous en remarquons surtout deux, que voici :

1° Il y a dans le Grand Testament :

Foy que doy, *frelore, bigod !*

et ces derniers mots, qui paraissent être le juron en allemand corrompu : *Verloren, by gott !* (Tout est perdu, par Dieu), se trouvent dans la farce, où on lit, en effet :

Nostre faict serait tout *frelore !*

2° On rencontre dans la *Ballade Villon* cette

touchante expression d'Homère, que le poëte a retrouvée de génie :

Je riz en pleurs !...

et on lit dans la farce :

Je riz et pleure ensemble !

Enfin, chose importante dans la question de similitude, il y a dans le *Dialogue de Mallepaye et de Baillevent* les deux passages suivants, qui sont évidemment des liens de parenté avec la farce et où l'on retrouve le père commun :

Pathelin en main...
Et aux ouvriers? *Le Pathelin.*

Troisièmement. Il y a également la plus grande affinité entre le caractère de Villon et celui de Pathelin ; ce qui ferait de la farce une création par identification.

D'une part, en effet, comme Pathelin, Villon n'a malheureusement que trop pratiqué la subtilisation du bien d'autrui. Les *Repeues franches,* œuvre de ses disciples, sont là pour l'attester.

D'autre part, il y a justement sur le compte

de Montigny, un des disciples de Villon, un tour qui a dû être inspiré par le maître, et dont celui-ci a eu évidemment l'idée plaisante de perpétuer la réussite, en écrivant la *farce de Maistre Pathelin,* dans le tour joué par l'avocat au drapier Guillaume Joceaume. Ce tour est constaté par le passage suivant d'une Lettre de Rémission de 1457, découverte par M. Auguste Vitu :

« Aussy d'avoir esté, en la compaignye d'ung nommé Jehan Lesourt, en la ville de Poictiers, par devers un marchant drapier, faingnant d'achepter du drap, auquel marchant ils firent tant que ils eurent pour vingt-quatre escus de drap et vingt escus en argent, et de ce luy feust baillé une bougeste ou boiste en laquelle ils faingnirent mectre vingt nobles, mais ils luy entrejectèrent une aultre bougeste ou boiste où il n'y avoit rien qui vaulsit. »

Enfin, on trouve dans le prologue des *Repeues franches :*

Les hoirs du deffunct Pathelin,
Qui sçavez jargon jobelin,
Capitaine du pont à Billon,
Tous les subjets Françoys Villon.

Or, il y a évidemment liaison entre les « hoirs » de Pathelin et les « subjets » de Villon, et cette liaison implique entre ces deux personnages une sorte d'identification, née de la confusion naturelle entre l'auteur de Pathelin et Pathelin lui-même.

Quatrièmement. On lit dans les *Repeues franches*.

> Passe tous les sens Pathelin,
> De Villon, et Pauquedenaire.

Or, si ce passage n'établit pas authentiquement la paternité de la *Farce de Maistre Pathelin* à l'égard de Villon, comme il serait peut-être possible de le prétendre, puisque, d'habitude, le nom du poète n'avait pas la particule, et qu'elle aurait pu être remplacée par la conjonction *et* pour la mesure du vers, il constate du moins l'affinité et la ressemblance reconnues entre Villon et Pathelin.

Cinquièmement. Enfin, la gravure portant le nom de Pathelin dans l'édition de la farce de Germain Beneaut (Paris, 1490), la première avec date qui soit connue, est la repro-

duction de celle qui représente Villon dans l'édition des *Testaments* de 1489 ; ce qui ne peut être un simple effet du hasard. Or, cette autre identification que l'éditeur Beneaut fait du poëte avec Pathelin indique une fois de plus, ce nous semble, que l'attribution de la farce à Villon était, dès le principe, une chose établie.

Tels sont nos arguments en faveur de Villon. Au lecteur de décider de leur valeur ; mais nous croyons qu'on en trouverait difficilement de meilleurs pour une autre attribution de la *Farce de Maistre Pathelin*, et que, jusqu'à présent, au contraire, on peut regarder cette farce — un chef-d'œuvre, malgré Aristote — comme écrite par Villon, qui, en même temps qu'il a créé la véritable poésie en France avec ses *Testaments*, aurait aussi créé avec elle notre véritable théâtre.

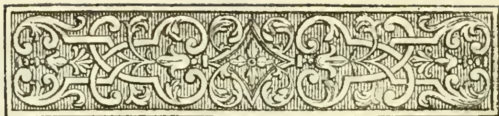
Quoi qu'il en soit, cette farce fut l'événement littéraire du XVe siècle, avec les *Testaments* et les *Cent Nouvelles nouvelles*. Traduite dans les principales langues de l'Europe, même en latin, et jouée probablement d'abord par la troupe spéciale de Villon,

puis par l'une des deux troupes comiques que nous connaissons, celle de la Basoche, sans doute, au Palais, elle eut un succès si grand et si durable, si bien mérité, d'ailleurs, qu'elle fit tout le fonds de notre théâtre comique pendant près d'un siècle et fut jouée vingt années de suite à l'*Hôtel de Bourgogne*.

Ajoutons, comme preuve de ce succès sans précédent, qu'elle fut un des premiers ouvrages imprimés en France.

En effet, si la première édition datée est de 1490, on en connaît une de Leroy, de Lyon, qui paraît remonter au moins à dix ans plus tôt, puisqu'il imprimait dès 1474.





II. — Imitations de Maistre Pathelin.

Il semblerait que la *Farce de Maistre Pathelin* eût dû faire sortir pour toujours le théâtre de l'enfance : il n'en fut rien. L'auteur était trop en avance sur son époque : ses contemporains ni ses successeurs ne purent le suivre, et son œuvre n'inspira que de pâles imitations, même avec la Renaissance, en attendant le grand génie comique qui s'appela Molière, et dont il eut l'honneur d'être le précurseur.

Parmi les nombreuses imitations françaises de *Pathelin* (car il fut non-seulement traduit à l'étranger, mais encore imité), on en compte surtout deux.

C'est d'abord le *Nouveau Pathelin*, qui porte aussi le titre de *Farce de Pathelin et du Pelletier* (1474), que Simon Gueulette, dans

son édition de 1748, attribue à François Villon, sans doute à cause de sa ressemblance entre le tour fait au pelletier et celui que joua le poëte au marchand de poisson, et qu'enregistrent les *Repeues franches*, œuvre d'un de ses disciples.

Pour notre compte, nous l'attribuerions plutôt à ce même disciple, qui se serait ainsi doublement inspiré du maître. Toutefois, il n'y a rien d'absolument invraisemblable dans l'opinion de Gueulette, puisqu'on a vu souvent des auteurs dramatiques s'imiter eux-mêmes et se parodier, et, si elle est contestable, à cause de l'infériorité relative de l'œuvre, elle démontre, du moins, une fois de plus combien on a toujours été porté à attribuer ce genre spécial à Villon, tant sont frappantes l'affinité entre le poëte et le personnage, et la similitude de style et de pensées entre les *Testaments* et les *Farces*. Quoi qu'il en soit, tout en étant une imitation presque continuelle de la première comme fonds et comme forme, le *Nouveau Pathelin* ne manque pas d'une forte dose de verve et d'une certaine valeur.

Quant à l'autre imitation, le *Testament de Maistre Pathelin,* probablement postérieure à la précédente, elle ne se recommande que comme réminiscence de la *Farce de Maistre Pathelin,* du *Nouveau Pathelin* et des *Testaments* de Villon, dont l'auteur essaie d'imiter les legs comiques. Au reste, c'est tout simplement une assez mauvaise histoire dialoguée des derniers moments de l'avocat, une espèce d'épilogue morale des deux premières farces, sans la plus légère intrigue ni même la moindre donnée dramatique, et l'on ne comprend guère le succès que paraît avoir eu, dans son temps, cette composition.





III. — Suite des Mystères et des Confrères de la Passion.

Dans la première époque, nous avons vu comment les *Confrères de la Passion*, qui fondèrent notre premier théâtre, d'abord à Saint-Maur, puis à la Trinité, durent, pour donner de la variété et délasser des mystères, accepter la collaboration des *Enfants Sans-Souci,* avec qui ils alternaient.

Voici, pour les lecteurs qui peuvent s'y intéresser et qui les trouveront dans les recueils spéciaux, la liste à peu près complète des mystères et des moralités religieuses qu'ils donnèrent depuis dans ces conditions :

Mystère du Trespassement de Nostre Dame, par « un chartreux de Paris » (1468) ;

Mystère du Roy advenir (1473), par « Jehan

du Prier, dit le Prieur, maréchal-des-logis du roy de Cécille René-le-Bon »;

Mystère de l'Incarnation, joué à Rouen (1474);

Mystère de la Nativité, en 20,000 vers;

Moralité du rond et du quarré, de Jehan Molinet, né près de Boulogne-sur-mer, bibliothécaire de Marguerite d'Autriche, mort en 1507, qui a laissé aussi une espèce de chronique rimée, intitulée : *Recollection des merveilles advenues de notre temps;*

Vigiles des morts, par le même (1474);

Mystère nouveau de la Résurrection, en trois journées (1475), de Jehan Michel, dont nous avons parlé à propos du grand *Mystère de la Passion*, joué dans la première époque et revu depuis par lui;

Mystère de Job (1478);

Moralité de l'homme pécheur (1480);

Mystère de la France (1480);

Mystère de Sainte-Barbe (1480);

Mystère de Saint-Denys (1480);

Moralité de l'homme produit par nature (1492);

Mystère du mauvais riche et du ladre (1500);

La Grant Deablerie, d'Eloy d'Amerval, prêtre de Béthune, né dans cette ville (1500);

Moralité du fils sans père et de Colin changé en moulin (1500);

Moralité des Blasphémateurs (1502);

Moralité de Mondus, Caro, Demonia (1505);

Mystère du chevalier qui donne sa femme au Diable (1505);

Moralité de l'homme juste et de l'homme mondain (1508);

Mystère des Actes des Apôtres, des frères Greban, revu par Pierre Cuevret ou Curet, chanoine de Saint-Julien du Mans (1510);

Mystère de l'Assomption (1518);

Mystère de Nostre-Dame du Puy (1518);

Mystère de Jovinien (1519);

Mystère de Saint-Pierre et de Saint-Paul (1520);

Mystère de l'Assomption (1527), par Jehan Parmentier, marchand, né à Dieppe, en 1494;

Mystère de la vie de Saint-Christophle (1528),

par Antoine Chevalet, gentilhomme dauphinois, mort avant 1530;

Mystère de Saint-Audry (1530);

Mystère de Saint-Nicolas (1530);

Mystère de Sainte-Barbe, (nouveau, 1534);

Mystère de Saint Jehan-Baptiste (1535);

Moralité de l'Enfant prodigue (1535);

Moralité d'une villageoise (1536);

Moralité du Gouvert d'humanité (1538), de Jehan d'Abundance, « basochien », notaire du Pont-Saint-Esprit;

Mystère de l'Edification et de la dédicace de l'Eglise Nostre-Dame du Puy, de trente-cinq personnages, par Claude d'Oleson;

Mystère du Triomphe des Normands, « traitant de l'Immaculée Conception », par Guillaume Tasserie;

Mystère de la Nativité, « sur divers chants, de plusieurs chansons, et premièrement le voyage en Bethléem et l'enfantement de la Vierge, sur le chant : *Le plus souvent, tant il m'ennuie* (1), » par Barthélemy Aneau, que

(1). La musique était bien appropriée aux paroles !

nous retrouverons dans les successeurs de Gringore, pour une pièce politique ;

Joyeux Mystère des Trois Roys (1541), de Jehan d'Abundance, que nous retrouverons également ;

Mystère de Quod Secundum legem debet mori, etc. (1541), sujet tiré du Nouveau Testament, par le même ;

Mystère de l'Apocalypse (2e partie, 1541), par Louis Chocquet ;

Mystère des cruautés de Domitien, par le même ;

Mystère de Saint Jehan l'Evêque (1541) ;

Comédie de la Nativité de J.-C. (1545) ; *des Innocents* et *du Désert* (1545), ces trois de Marguerite de Navarre, sœur de François Ier, dont nous parlerons plus loin.

De tous ces mystères et moralités, il en est peu qui méritent même d'être cités ; car, pour les mystères en particulier, depuis celui de *la Passion,* qui en est resté le dernier mot, au lieu d'aller en se perfectionnant, ils étaient déjà en pleine décadence.

C'est pourquoi nous nous contenterons

de cette simple nomenclature des œuvres et des auteurs, pour reprendre l'histoire des *Confrères de la Passion*.

Nous l'avons dit, ils avaient été trop heureux d'offrir l'hospitalité aux *Enfants Sans-Souci*, pour profiter du public que ceux-ci attiraient. Il paraît que le résultat fut précisément le contraire de ce qu'ils attendaient : le public, qui put comparer les deux répertoires, se dégoûta de plus en plus des mystères. Cette mise en scène continuelle des choses de la religion, qui avait excité autrefois tant de pieux intérêt, avait presque déjà fait son temps.

Il fallait désormais autre chose au peuple, qui faisait sa rude éducation au prix de tous les malheurs : il voulait rire souvent pour s'étourdir du présent, et penser quelquefois pour espérer dans l'avenir. De là, même en dehors de leur valeur relative, le succès de *Maistre Pathelin* et des autres farces, qui provoquaient la plus franche gaîté ; de là également celui des pièces à portée sociale, comme certaines moralités, où l'on mettait, en regard du riche content de tout, le pauvre

accablé sous tous les fardeaux, sujet propre à tant de réflexions.

Est-ce dans le but de redonner de la jeunesse et de l'importance aux pauvres *Confrères de la Passion?* Toujours est-il que François Ier crut devoir confirmer leurs priviléges, par Lettres patentes de 1518.

Remède inutile, d'ailleurs, et qui ne leur fit ni bien ni mal.

Quoi qu'il en soit, ils restèrent à l'hôpital de la Trinité jusqu'en 1539.

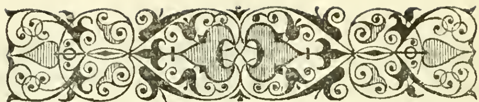
A cette époque, ils furent expulsés par l'administration (et, avec eux, les *Enfants Sans-Souci)*, et allèrent se réfugier dans l'hôtel de Flandres, bâtiment construit au commencement du XIVe siècle, par le comte de Flandres, sur un emplacement que lui avait vendu un bourgeois nommé Pierre Coquillière, près de la rue actuelle de ce nom. Ce ne devait être que pour quelques années seulement, cet hôtel ayant été vendu à la criée en 1544, avec ceux d'Arras, d'Etampes et de Bourgogne, à un bourgeois de Paris, nommé Jean Rouvet, qui lui donna une autre destination.

Pendant cinq ou six ans, ils errèrent çà et là, dans diverses salles, qu'ils louèrent. Enfin, par acte passé devant les notaires du Châtelet de Paris, le 30 août 1548, ils achetèrent du même Jean Rouvet, moyennant une rente annuelle de 225 livres, une masure dépendant de l'hôtel de Bourgogne, de 102 pieds de long sur 96 pieds de large, entre la rue Neuve-Saint-François et la rue Mauconseil, sur laquelle elle avait issue, et ils s'empressèrent d'y faire construire un théâtre.

Installés à ce théâtre (le premier en France bâti *ad hoc*), qui prit le nom d'*Hôtel de Bourgogne*, sous lequel il devint plus tard si célèbre, les *Confrères* adressèrent une requête au Parlement à l'effet d'être investis de nouveaux priviléges. Le Parlement leur accorda ces priviléges, à l'exclusion de toute autre troupe, dont aucune ne pourrait jouer à Paris ni dans la banlieue sans leur permission. Malheureusement, la médaille eut un revers. Le Parlement leur défendit en même temps (par arrêt du 17 novembre 1548), de continuer à jouer des pièces religieuses.

Ce fut un coup terrible pour eux. Ils cherchèrent à le parer en s'emparant du répertoire de leurs trop heureux rivaux, les *Clercs de la Basoche* et les *Enfants sans-souci;* mais, peu faits pour ce genre, ils ne purent parvenir à ramener le public à eux, et, bien qu'Henri II et François II leurs eussent permis de nouveau les mystères, nous les verrons céder définitivement la place dans la troisième époque.





IV. — Suite et fin des Clercs de la Basoche et des Enfants Sans-Souci.

REVENONS aux deux troupes qui éclipsèrent peu à peu les *Confrères de la Passion*, pour les suivre, cette fois, jusqu'au bout, puisque, traquées par l'autorité, elles ne purent aller plus loin que notre deuxième époque.

D'abord, aux *Clercs de la Basoche*.

Nous les avons laissés encore sous le coup de la condamnation d'août 1442, qui les avait envoyés passer quelques jours dans les prisons du Châtelet au pain et à l'eau. Il paraît que cet emprisonnement les rendit prudents et qu'ils cessèrent même bientôt leurs représentations. Survint alors une chose sur laquelle ils ne comptaient certainement pas : ce fut un arrêt du Parlement du 12 mai 1473, leur enjoignant de reprendre leurs jeux. Ils

les reprirent ; mais ce ne fut pas pour bien longtemps. Soit que, pour se venger, ils eussent dépassé toutes les limites de la satire, soit que l'autorité du sombre et soupçonneux Louis XI ne cherchât qu'un prétexte pour se débarrasser d'eux, le 15 mai 1476, un arrêt vint leur faire défense de jouer. Ils essayèrent d'esquiver le coup, mais en vain. Jean Leveillé, leur roi, ayant osé demander l'autorisation de recommencer, une nouvelle et semblable défense leur fut faite le 19 juillet 1477.

Cette fois, ils durent se rendre. Ils restèrent muets jusqu'à l'avénement de Louis XII, qui leur rendit la parole, voulant, dit-il, connaître l'opinion publique, malgré son entourage, qui lui cachait tout, comme celui de certain chef d'Etat de notre temps. Il les autorisa même, par faveur insigne, à jouer dans la grande salle du Palais, sur la table de marbre, où se donnaient les fêtes et les festins nationaux. Les gentils compagnons le remercièrent en le mettant un des premiers en scène et en le plaisantant sur son avarice. Il ne s'en fâcha, au reste, aucunement :

« J'aime mieux, dit-il finement aux courtisans, qui durent mettre cela dans leurs poches, voir le peuple rire de mon avarice que pleurer de mes dépenses. » Cette liberté théâtrale dura tout le temps du règne de Louis XII.

Il en fut autrement sous son successeur, François Ier, « le père des lettres », comme appellent les histoires officielles celui qui proscrivit l'imprimerie sous peine de mort.

En l'honneur de son entrée à Paris, les *Clercs de la Basoche* avaient organisé à l'Hôtel de ville un spectacle composé d'une farce et de danses. Pour les en récompenser, le nouveau roi laissa le Parlement leur défendre de continuer leurs jeux, sous prétexte que le deuil de Louis XII n'était pas achevé. Il est vrai que, sur une Epître à lui adressée et rédigée par Clément Marot, un de leurs amis, le roi voulut bien se laisser toucher et les recommander au Parlement, qui leur accorda, le 1er février 1515, une gratification de 60 livres pour leur représentation de l'Hôtel de ville, en leur permettant de reprendre leurs jeux, à condition qu'ils danseraient.

Ils les reprirent dans les conditions imposées, et le Parlement, qui aimait, paraît-il, la danse, en fut si satisfait, que, le 14 mai 1521, il leur donna une seconde fois la même gratification de 60 livres, puis, une troisième fois, le 16 juin 1526, après la représentation qu'ils avaient donnée pour fêter le retour de François Ier. C'était une sorte de subvention d'environ 16 livres par an, qui ruinait d'autant moins les donateurs, que l'argent était pris sur les amendes.

Quelques années plus tard, pour éluder les arrêts qui défendaient de mettre qui que ce fût par son nom sur la scène, les Basochiens imaginèrent de jouer avec des masques représentant les traits des personnages visés, et d'ajouter des écriteaux pour donner la clé des allusions répandues dans leurs pièces ; mais le Parlement ne se laissa pas prendre à cette ruse, et, par arrêt du 20 mai 1536, leur fit défense « de faire monstrations de spectacles, ni écriteaux taxant ou notant quelques personnes que ce soit, sous peine de prison et de bannissement. »

Bientôt, cependant, il leur permit « de

jouer à la table de marbre en la manière accoutumée » ; mais ils devaient lui remettre quinze jours à l'avance les manuscrits des pièces, et ne pas donner « les choses rayées » (23 janvier 1539). C'était l'établissement de la censure telle qu'elle existe encore.

Le gouvernement du « père des lettres » ne devait pas s'arrêter là. Pour une cause ou un prétexte quelconque, on leur défendit de jouer « sous peine de la hart » (1540). On ne se relâcha de cette menace qu'après un certain temps, et ce ne fut que pour arrêter encore les jeux des Basochiens, le 11 mars 1545, à propos d'une épidémie qui sévissait sur Paris, comme si la réunion des spectacles était plus contagieuse que celles, bien plus nombreuses, qui avaient lieu dans une foule d'églises, et qu'on ne songeait pas à entraver en aucune façon !

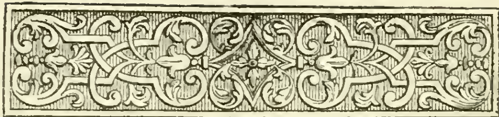
Telle est, à peu près, l'histoire des *Clercs de la Basoche,* puisque, en 1548, il n'y eut plus qu'une troupe autorisée, celle des *Confrères de la Passion.*

Passons maintenant aux *Enfants Sans-Souci.*

Nous les avons vus s'associer, vers le milieu de notre première époque, aux *Confrères de la Passion,* avec qui ils alternaient sur le théâtre de la Trinité, où leurs jeux étaient appelés par le peuple *jeux de pois pilés.* Plus heureux que leurs co-associés, dont les affaires périclitaient, et que les *Clercs de la Basoche,* dont l'existence fut sans cesse menacée, ils continuèrent tranquillement et avec succès le cours de leurs représentations. Le règne de Louis XII, avec la liberté qu'il laissa au théâtre, fut particulièrement fructueux et brillant pour eux. Ils furent même favorisés plusieurs fois de la présence du roi, qui les applaudissait dans leurs satires, « sauf l'honneur de la reine et des dames. »

Terminons ce qui concerne l'histoire de la troupe des *Enfants Sans-Souci* supprimée comme celle des *Clercs de la Basoche,* en 1548, en disant que Clément Marot en faisait partie dès sa jeunesse, et qu'il composa même une ballade en leur honneur (1512).





V. — Pièces politiques et sociales.

Maintenant que le décor est posé, nous allons lever la toile et faire défiler devant nous les pièces du répertoire commun des *Clercs de la Basoche* et des *Enfants Sans-Souci* dans cette deuxième époque (farces, soties et moralités, sauf les moralités religieuses, que nous avons cru devoir mêler tout simplement, plus haut, à la suite des mystères), sans parler de Gringore et de son œuvre, que nous donnerons à part, ainsi que ses principaux successeurs connus avec les leurs.

Nous ferons des trois genres deux divisions principales, comme cela nous paraît indiqué : pièces politiques et sociales et pièces de mœurs.

Commençons par les pièces politiques et

sociales, les plus importantes par leur portée.

Quoique nées dès notre première époque, comme on l'a vu, par les quatre que nous avons citées en en analysant deux, ces pièces n'étaient pas encore fort nombreuses, par suite des persécutions qui eurent lieu à cause d'elles, sous Charles VII, contre les comédiens (car, nous l'avons dit, c'est évidemment pour des compositions semblables que les *Clercs de la Basoche* furent emprisonnés en 1442), et qui se continuèrent jusqu'au règne de Louis XII, et reprirent avec François Ier; cependant, nous en avons déjà un certain choix.

Les principales sont les suivantes, rangées dans l'ordre chronologique :

Les *Gens nouveaulx, qui mangent le monde et le logent de mal en pire ;*

Vie et histoire du mauvais riche ;

L'Église et la commune ;

Église, noblesse et pauvreté, qui font lessive ;

Le Jeu du Capifol ;

Science et asnerye, où les fonctionnaires sont particulièrement fustigés ;

Moralité de tout le monde, moquerie de la

manie de briller, informe embryon du *Bourgeois gentilhomme,* de Molière ;

Moralité des quatre âges, etc.

Parmi ces diverses pièces, nous choisirons, pour en donner l'analyse, la première et la dernière ; ce qui permettra de juger toute l'époque, d'après son commencement et sa fin.

Les *Gens nouveaulx* sont une satire contre l'avènement de Louis XI, qui, paraît-il, n'avait pas rempli les espérances que le peuple se faisait du nouveau règne.

En voici divers passages caractéristiques :

LE TIERS NOUVEAU.

Du temps passé n'avons que faire,
Ne du faict des gens anciens.
On l'a painct ou mys par histoire,
Mais, de vray, nous n'en sçavons riens.
S'ils ont bien faict, ils ont leurs biens ;
S'ils ont mal faict, aussy les maulx.
Nous allons par aultres moyens ;
Somme, nous sommes gens nouveaulx.

LE PREMIER.

Gouverner, tenir termes haulx,
Régenter à nostre appétit,
Par quelques moyens bons ou faulx :
Nous avons du temps un petit.

LE SECOND.

Les vieulx ont régné, il souffit :
Chascun doit régner à son tour.
Chascun pense de son proffit,
Car, après la nuit, vient le jour...

LE PREMIER.

Compaignons, il est nécessaire
D'aller un petit à l'esbat :
A nouveaulx gens nouvel estat.
Puisque les gens nouveaux nous sommes,
Acquérir de bruict si grand sommes,
Que partout il en soit nouvelles....

LE MONDE.

Gens nouveaulx, que venez-vous faire ?....

LE TIERS.

Nous venons pour te gouverner
Pour un temps à nostre appétit.

LE MONDE.

Vous y connaissez bien petit.
Dieu ! tant de gens m'ont gouverné
Depuis l'heure que je fus né !
En moy ne vis point l'assurance :
J'ay esté toujours en balance ;
Encore suis-je pour ceste heure...
Or, voy-je bien qu'il m'est mestier
De le porter patiemment.

Chascun tire de son cartier
Pour m'avoir, ne luy chault comment.
Vous povez bien voir clerement
Que gens nouveaulx, sans plus rien dire,
Ont bien tost et soudainement
Mis le monde de mal en pire.

Quant à la dernière, la *Moralité des quatre âges*, c'est une satire générale contre le « beau temps » de la Renaissance. Les quatre âges ou personnages sont : l'*Age d'or*, l'*Age d'Argent*, l'*Age d'airain* et l'*Age de fer*. Ils défilent l'un après l'autre sur la scène. C'est d'abord l'Age d'or, où les hommes vivaient sans soucis et sans travail. Il est chassé par l'Age d'argent, qui construit des maisons et fabrique des épées. Survient l'Age d'airain, qui entreprend d'énormes travaux, mais qui, avant de pouvoir les exécuter, est chassé, à son tour, par l'Age de fer. Celui-ci régnera par tous les moyens, bons ou mauvais. Ecoutons-le énumérer cyniquement ses odieux projets : cela nous donnera une belle idée de la société de la Renaissance, qu'il personnifie, et qui, de loin, nous paraît si brillante à la surface :

D'abord, je veux mettre en l'Eglise
Symonie et Papelardise,
Lesquelles avec avarice
Souvent feront de vertu vice.
Après, je veux que la noblesse
Plus que jamais son peuple blesse,
Pour charger tailles et impots
Dessus ses sujets et suppôts.
Après, je veux que les marchands
Soient sans foy, sans loy...
Je fais plaider le fils au père
Et le frère contre le frère,
Et la fille contre la mère.
Foy l'un à l'autre on ne tiendra :
La mère sa fille vendra...

Telles sont les deux principales des pièces politiques et sociales dont les auteurs sont restés inconnus ; mais ce n'est pas tout pour l'époque. Nous en retrouverons bientôt, avec Gringore et ses contemporains et successeurs, un certain nombre d'autres et non de moindre valeur, dont nous donnerons l'analyse.





VI. — *Pièces de Mœurs.*

Les pièces politiques et sociales sont vues : nous allons passer aux pièces de mœurs.

Ces pièces se subdivisent en deux genres principaux : les pièces qui roulent sur le mariage et les pièces diverses.

Nous parlerons d'abord des premières, qui sont très-nombreuses, les infortunes conjugales ayant égayé de tout temps la verve des auteurs.

En voici les principales :

L'*Obstination des femmes ;* la *Résurrection de Janin Landore,* farce ; le *Pont aux asnes,* farce ; la *farce de Calbain ;* la *farce de Cuvier* ; *Colin qui loue et despite Dieu en un moment, à cause de sa femme,* farce ; le *Fol conduit,* farce ; la

farce du Gentilhomme; le Musnier, la Musnière et les deux gentilshommes.

Entrons dans le détail de quelques-unes.

La *farce de Colin,* mise en scène du premier conte du Pogge, est une des meilleures.

Ce Colin est un de ces maris philosophes comme il n'y en a malheureusement que trop dans tous les temps. Fatigué de travailler sans parvenir à sortir de la misère, il laisse là un beau matin sa femme et sa charrue pour aller courir le pays et chercher un meilleur sort. Son abandon laisse sa femme désolée; mais elle ne tarde pas à se consoler, témoin la scène suivante, qui ne manque pas de naturel, ni même d'une certaine façon de faire :

L'AMANT.

Dictes-moy, s'il vous plaist, comment
Vous avez le cœur si marry.

LA FEMME.

Hélas ! tout mon marrissement
Est à cause de mon mary.

L'AMANT.

Pourquoy ?

LA FEMME.

Sans avoir demery
En luy de riens qui mal agrée,
De moy, lasse, s'est départy,
Et si m'a seulle délaissée.

Naturellement, « l'amant » qui a « des biens assez largement », se met à son entière disposition; la femme le remercie « humblement », mais lui déclare que « l'avoir » lui serait trop amer s'il lui faisait perdre « le trésor d'honneur ».

L'AMANT.

Aussi, de mes dits la teneur
Ne porte point d'autre intendit;
Mais toujours, sans nul déshonneur,
Vous aymer d'honneste crédit.

La femme refuse quand même et se défend assez longuement, protestant qu'elle ne sera jamais qu'à son mari; mais tout finit par s'arranger. La femme se laisse prendre un baiser en disant, comme vaincue par l'amour :

Plus ne puis faire le cueur sourt.
A vostre veuil suis désormais,
Vous priant, s'autre chose y court,
Que ne m'abandonnez jamais.

L'amant jure tout ce qu'elle veut et ajoute, en lui passant au doigt un anneau :

Prenez en gré ce petit don
De vingt escus que je vous baille,
Et de Colin, le bon prudom,
Vostre mary, plus ne vous chaille.

Bref, touchée sans doute par « ce petit don », la femme se rend tout entière. « Mon bon seigneur, dit-elle,

Mon bon seigneur, comment qu'il aille,
Je vous pry que me venez voir
En ma chambre, et, quoy qu'on raille,
Envers vous ferez mon devoir.

Cependant « pierre qui roule n'amasse pas mousse », dit le proverbe. Il se vérifie surtout pour Colin, qui revient à la maison plus pauvre que devant. Sa femme, qui ne serait pas fâchée qu'il repartît, maintenant qu'elle est pourvue ailleurs, lui sert du pain bis et de l'eau, comme si elle en était réduite là elle-même ; mais un coup-d'œil a suffi, en entrant, au malin paysan pour juger du changement avantageux qui s'est opéré, pendant son absence, dans le mobilier du ménage et les vêtements de sa femme. Il sourit à la vue du

piteux repas qu'elle lui offre et lui demande s'il n'y aurait pas moyen d'avoir du jambon et du bon vin. La ménagère, qui le croit alors au courant de tout, lui sert un véritable festin pour tâcher de l'apaiser. Colin y fait largement honneur; puis, se levant et paraissant remarquer pour la première fois les belles choses qu'il voit autour de lui : « D'où vient ceci ? d'où vient cela ? demande-t-il à sa femme avec une feinte naïveté. — De la grâce de Dieu, répond-elle. — Vraiment ! reprend le mari, faisant toujours le bon apôtre. Et à quel jeu avez-vous gagné tout cela ? — C'est la grâce de Dieu ! » répond encore ingénûment la femme. Colin accepte l'explication et remercie Dieu. Mais ce n'est pas tout. En continuant sa revue, Colin découvre bientôt un berceau et dedans un enfant. « A qui donc cet enfant ? dit-il avec étonnement en se trouvant ainsi père sans le savoir. — A moi, répond la femme. — Voilà merveilles ! Et de qui donc le tenez-vous ? — De la grâce de Dieu. » Pour le coup, Colin trouve que la grâce de Dieu est allée un peu loin dans ses dons. Il

se fâche ou plutôt fait semblant de se fâcher. Mais cela ne dure pas. Sa femme lui reproche son ingratitude et l'engage à se tenir bien heureux de toutes les bénédictions qui sont tombées sur sa maison, et il s'empresse de suivre ce conseil sans trop se faire prier.

Voilà pour le mari complaisant ; voici maintenant pour le mari qui se venge, et avec d'autant plus de plaisir que c'est une revanche de vilain à un gentilhomme.

La pièce dont nous voulons parler, la *Farce du Gentilhomme,* est évidemment inspirée par la quatrième des *Cent nouvelles nouvelles.* Elle a quatre personnages : le gentilhomme ; Naudet ; la damoyselle ; Lison. Le gentilhomme est l'amant de Lison, la femme de Naudet. Celui-ci le sait ; mais, se réservant une vengeance particulière, il laisse aller les choses et fait même contre fortune bon cœur, pressant sa femme de faire déjeûner le gentilhomme, qui vient d'arriver, pendant que lui se retire discrètement, sous prétexte d'aller faire boire le cheval qui l'a amené. Cependant, il revient trop tôt, peut-être malicieusement. Le gentilhomme le fait

rafraîchir, mais, pour s'en débarrasser, il l'envoie porter une lettre à la « damoyselle », sa femme. Naudet va profiter de l'occasion pour payer le gentilhomme, s'il le peut. Il monte à cheval, arrive au château, et conte carrément à la « damoyselle » comment son mari est avec Lison. Son but est d'amener la femme du gentilhomme à se venger avec lui à la façon dont se vengent les femmes des maris infidèles : il réussit et la « damoyselle » trouve même qu'un vilain vaut bien un seigneur dans certaines occasions. Survient le gentilhomme, de retour d'avec Lison. Pour que sa vengeance soit complète, Naudet lui apprend, sans plus de façons, comment il l'a remplacé auprès de la « damoyselle » pendant qu'il l'était par lui auprès de Lison.

Voici la fin et la morale de cette farce, dont certains passages sont assez lestes (1) : c'est Naudet qui parle en guoguenardant :

(1). Un grand nombre de pièces de nos trois premières époques ne peuvent pas même être analysées.

Ma foy, monsieur, sans trahison,
Je ne vous donnerais pas un pet
Pour estre monsieur ou Naudet.
Mais il n'est pas bon d'estre ensemble,
Naudet et monsieur, ce me semble.
Ce vous serait grant deshonneur
Qu'on fist ung Naudet de monsieur.
Quand de Naudet tiendrés le lieu,
Naudet serez, monsieur, par Dieu !
Gardez donc vostre seigneurie
Et Naudet sa naudeterie.
Se tenez Lison, ma fumelle,
Naudet tiendra ma damoyselle.
Ne venez plus naudetiser,
Je n'irai plus seigneuriser.
Chacun à ce qu'il a se tienne,
Et, affin qu'il vous en souvienne,
Croyez-moy qu'il fault, mon amy,
A trompeur, trompeur et demi...

Nous arrivons enfin aux pièces diverses, ou, suivant une énumération du temps, « joyeuses, historiques, fabuleuses, enfarinées, morales, récréatives, facétieuses, badines » et autres.

Commençons par les deux pièces si comiques de François Villon : le *Monologue du Franc-Archier de Baignolet* (après 1465) et le

Dialogue de Mallepaye et de Baillevent (vers 1480).

La première est une satire des plus comiques contre la milice des francs-archers, instituée par Charles VII en 1448, et une allusion au siége de Paris par les Bourguignons en 1465. Le héros Perrenet, aussi vantard que couard, arrive en appelant quiconque au combat, et il entonne la série bouffonne de ses prétendus exploits. Puis, ayant entendu un « cocquericoq » : « Or ça! dit-il dans son immense vaillance,

Or ça, ça, par où assauldray-je
Ce coq que j'ay ouy chanter?
A peu besongner bien vanter:
Il fault assaillir cest hostel.

(*Adonc apperçoit le Franc-archier un espoventail de chenevière, faict en façon d'un gendarme, croix blanche devant et croix noire derrière, en sa main tenant un arbaleste.)*

Le pourfendeur en est du coup tout « affaibly », et supplie l' « espoventail » :

Ha! Monseigneur, pour Dieu, mercy!
Hault le trait, qu'aye la vie franche!
Je voys bien, à vostre croix blanche,
Que nous sommes tout d'un party.

Pas de chance ! tout à coup, il « advise sa croix noire » :

Par le sangbieu ! c'est ung breton,
Et je dy que je suy françoys !
Il est fait de toy, ceste foys,
Perrenet : c'est un party contraire !

Il essaie d'arranger les choses, en brave qu'il est :

Hen, Dieu ! et où voulez-vous traire?
Vous ne scavez que vous faictes.
Dea ! je suy breton si vous l'estes.
Vive sainct Denys ou sainct Yve !
Ne m'en chault, mais que je vive !

Bref, le gendarme ne relevant pas son arme, et pour cause, le franc-archer, autant pour toucher le cœur de son ennemi et gagner du temps, que pour se préparer à la mort, s'il lui faut absolument la subir, fait sa confession, commandement par commandement, et dicte même son épitaphe. Mais voilà que l'épouvantail tombe et que Perrenet s'aperçoit « que ce n'est pas ung homme ». Changement de front subit : le brave reparaît. « Par le corps bieu ! s'écrie-t-il,

...J'en ay pour une !
Il n'a pié ni main ; il ne hobe :
Par le corps bieu ! c'est une robe,
Plaine... de quoy? charbieu ! de paille !
Qu'esse-cy ? morbieu ! on se raille,
Ce cuidoy-je, des gens de guerre !
Que la fièvre quartaine serre
Celuy qui vous a mis ici !
Je le feray le plus marry,
Par la vertu bieu ! qu'il fut oncques.

Et maître Perrenet emporte triomphalement l'épouvantail, digne objet de sa victoire.

Quant au *Dialogue de Mallepaye et Baillevent,* c'est une curieuse et amusante doléance de deux aventuriers, aussi braves que le franc-archer et cherchant aventure, avec les allusions les plus malignes. En voici un passage, qui en donnera une idée :

MALLEPAYE.

Officiers, quoy? C'est toute moque :
L'ung pourchasse, l'autre desroque,
Et semble que tout soit pour eulx.

BAILLEVENT.

Laissons-les là.

MALLEPAYE.

Ho ! je n'y toque :
Il n'est point de pire défroque
Que de malheur à malheureux.

BAILLEVENT.

Pour despourveuz adventureux
Comme nous, encor c'est le mieulx
De faire l'ost et les gendarmes.

MALLEPAYE.

En fuite, je suys couraigeux.

BAILLEVENT.

Et à frapper ?

MALLEPAYE.

Je suis piteux :
Je crains trop les coups pour les armes.

BAILLEVENT.

Servons donc cordeliers ou carmes
Et prenons leurs bissacs à fermes,
Car il n'y a pas grand débit

MALLEPAYE.

Ils nous prescheroient en beaux termes
Et pleureroient maintes larmes
Devant que nous prinssions l'habit.

Parmi les autres pièces diverses, on compte particulièrement :

La *Farce de la Pipée ;* la *Farce du Pont aux Asnes ;* la *Farce du Musnier* (1490) ; la *Moralité des deux savetiers* (1505) ; la *Farce du Cousturier ;* la *Farce de Mimin ;* la *Confession de Margot,* farce ; *le Bateleur,* farce ; *Tout, rien et chascun,* farce ; *le Chauldronnier,* farce ; *le Goutteux,* farce ; *le Vieil et le Jeune amoureux,* farce ; *la Mère et la fille ; les Béguins,* sottie ; *le Monde,* sottie ; *les Trois Pélerins,* farce morale ; *le Maistre d'Ecole ; les Théologastres ; les Sabres-sots.*

Nous donnerons l'analyse de trois de ces pièces en les prenant dans un genre différent.

Voici d'abord la *Farce du Musnier,* qui est d'un comique tout populaire :

Un meûnier est à l'agonie. Sa femme en profite pour se venger de tout ce qu'elle prétend avoir souffert avec lui : comme soins, elle le bourre et l'accable de reproches et d'imprécations, et, pour comble, reçoit devant lui son amant, qui est le curé, déguisé en laïque et se faisant passer pour un cousin.

Quoique le meûnier sache fort bien à quoi s'en tenir des amours de sa femme et de ce déguisement, non-seulement il fait bon accueil au faux cousin, mais encore en homme habile, il prie sa femme de lui donner à dîner ; ce qu'elle eût fait sans sa permission. La femme et l'amant se mettent à table, sous les yeux du mourant, qui continue à faire contre fortune bon cœur.

« Si c'était notre curé, dit-il plaisamment, je n'aurais pas tant prié ma femme de le bien recevoir. — Pourquoi ? demande le curé déguisé.

LE MUSNIER.

...Vous sçavez comment
Ces prêtres sont adventureux !
Et nostre curé mesmement
Est fort de ma femme amoureux ;
De quoy j'ai le cueur douloureux
Et remply de proplexité,
Car coqu je suys, malheureux,
Bien le sçay.

LE CURÉ.

Benedicite !

Cependant, le meûnier demandant un

confesseur, le faux cousin sort un instant et revient sous son véritable costume, et, pendant qu'un jeune diable nommé Bérith se « musse » sous le lit avec un sac pour emporter l'âme du mourant, la confession commence, confession digne du pénitent, qui s'accuse de quantité de tromperies dans son état, surtout d'avoir pris

Toujours d'un sac doubles moustures.

Tout à coup, le meûnier sent certain besoin impératif : il se met en devoir d'y satisfaire, et le jeune Bérith, croyant que c'est le moment, tend son sac, et l'opération faite, se sauve avec ce qu'il contient. On peut juger de sa réception en enfer quand on ouvre le sac pour en retirer l'âme du meûnier ! Battu pour toute sa peine, il s'écrie piteusement en demandant grâce à Lucifer :

...Jamais n'apporteroy ci
Ame de musnier ni musnière !

— Tu feras bien, dit Lucifer, et je défends que

Désormais l'ame ne procure
De musnier estre icy ravie,
Car ce n'est que bran et ordure !

On le voit, cette farce est dirigée particulièrement contre les meûniers, qui, déjà, paraît-il, méritaient la réputation qu'ils ont gardée, et, incidemment, contre la débauche du clergé, qu'ici le mari subit, mais que les *Cent nouvelles nouvelles* nous montrent souvent punie. Le plus curieux dans le rôle du curé, c'est que la pièce fut représentée à Seurre, en Bourgogne, en octobre 1496, devant une assemblée présidée par un prêtre.

Pour varier, donnons maintenant une moralité, celle de *La Mère et la fille,* qui date du règne de François Ier.

Contrairement à l'habitude des moralités, les personnages en sont pris à l'histoire romaine, probablement d'après Valère-Maxime, qui raconte l'événement au livre des *Actions et paroles mémorables*.

Une femme est condamnée à avoir la tête tranchée. L'histoire n'apprend pas pour quel crime ; mais l'auteur en fait une trahison contre Rome ; ce qui témoigne chez lui d'un

certain sens du théâtre, cette odieuse trahison expliquant la terrible expiation sans rendre la criminelle odieuse. Par ses supplications et ses larmes, la fille de cette malheureuse lui obtient la faveur qu'on la laissera mourir de faim dans une prison, si c'est une faveur de voir remplacer pour elle une mort prompte par une longue et douloureuse agonie.

Pour tout adoucissement à cette agonie, le consul (Oracius dans la pièce) lui permet de recevoir la visite de sa fille. Or, celle-ci est mère elle-même et nourrit un jeune enfant. Inspirée par les circonstances, elle donne chaque jour son sein à sa mère et la soustrait ainsi au sort qui lui était réservé. Bientôt, tout se découvre ; mais, touché par un tel dévouement, le consul fait grâce à la condamnée et la rend à celle qui l'a sauvée.

Ce dévouement, que tout le monde connaît pour l'avoir au moins lu dans la *Morale en action,* inspire à l'auteur une sorte de petite tragédie, qui, pour être naïve, n'en est pas moins touchante. On en jugera par ce passage où la fille supplie le consul de laisser la

vie à sa mère en lui permettant de partager son « martyre » :

Puisque voulez descapiter
Ma mère, je requier, chier sire,
Affin la besogne assouffise,
C'est que sentence sera muée,
Et que j'aye part au martyre
En quoy ma mère est condamnée.
Quelle ayt une jambe couppée
Et moy une, je le veulx bien ;
Puis, sa langue lui soit ostée
Et la mienne par tel moyen.
Pour la délivrer du lyen
De la mort, tranchez-moy les bras ;
Car s'elle meurt, je congnoy bien
Que jamais je n'auroy soulas.

Voici enfin pour terminer, la *Sotie des Béguins* qui fut jouée à Genève, place du Molard, le dimanche de la fête des Bordes de 1523, par une troupe s'intitulant les *enfants de Bontemps*, et qui est une allusion évidente aux démêlés de la ville avec le duc de Savoie, démêlés où la ville eût le dessus par sa résistance soutenue, préludant ainsi à son adhésion complète aux idées de la Réforme.

Mère Folie ouvre la pièce en paraissant en

habit de deuil et en déplorant la mort de son mari *Bontemps*, allégorie assez claire du triste changement qui s'était opéré dans l'état des choses. Cependant, arrive un courrier de Bontemps, qui n'est pas mort, mais seulement bien malade et lui écrit une lettre datée de « deux lieues près de paradis. » Joie de Mère Folie, qui répond à Bontemps de revenir, tout en ne se pressant pas, et pour cause ! « Notre père et seule espérance, lui dit-elle tristement dans sa réponse,

Depuis le temps que partistes d'icy
Joué n'avons moralité, histoire...
Cartes ni dez, cela est tout notoire,
N'avoyent ici de cours publiquement.

En attendant le retour de Bontemps, et pour se preparer à lui faire fête, ses enfants veulent revêtir de nouveau leurs chaperons de folie, pour reprendre le jeu d'autrefois. Malheureusement, ces chaperons, dont on n'espérait plus jamais se servir, les femmes en ont fait des *braies* ou culottes pour leurs maris. On s'en passera ; mais il leur faut bien au moins des *béguins* pour se coiffer : ce qui suf-

fira, à la rigueur, pour faire reconnaître les membres de la joyeuse société. Comment en trouver ? Mère Folie a une inspiration : elle sacrifie sa chemise pour en faire. Que ne donnerait pas une mère pour ses enfants? Enchanté de l'idée, chacun se précipite sur l'objet sacrifié, coupant et taillant. Hélas ! si ce n'est pas la bonne volonté de la mère qui manque, c'est l'étoffe. A presque tous il manque une oreille, ce qui est grave. L'un deux Gaudefroy, à qui c'est la droite qui fait défaut, déclare même carrément qu'il ne jouèra pas ainsi ; ce qui veut, sans doute, dire qu'il y aurait du danger à jouer, la bonne oreille du public n'étant pas pour eux. Finalement, on convient qu'on attendra le retour de Bontemps, et on répète à la ronde, pour se consoler :

Beuvons tant que le fût en faille !
Beuvons en attendant Bontemps !





VII. — Gringore.

Au XVe siècle, Villon fut le personnage capital du théâtre, comme de la poésie ; Gringore fut celui qui personnifia le théâtre du commencement du XVIe siècle, avant la tentative de renaissance antique d'Etienne Jodelle. C'est pourquoi nous allons étudier ici l'homme et ses œuvres, malgré la magnifique résurrection qu'en a faite notre Shakespeare français dans son admirable livre de *Notre-Dame de Paris*, où, d'ailleurs, le faiseur de moralités est appelé — à tort — *Gringoire* et vieilli de plus de vingt ans.

Pierre Gringore, dit Vaudemont, né en Normandie, suivant quelques-uns, en Lorraine, selon la plupart, et c'est la version la plus vraisemblable, entre 1475 et 1480, et

mort vers 1544 à la cour du duc de Lorraine, dont il était hérault, vint de bonne heure à Paris, où il s'occupa de diverses compositions. Il publia des ouvrages de piété : *le Blason des hérétiques* etc.; des poèmes moraux : *le Château de Lebour*, etc. ; des pamphlets politiques : *l'Espoir de paix*, contre Jules II, etc.; mais son théâtre reste son œuvre capitale et celle où il put le mieux faire sentir son genre d'esprit, à la fois lourd et fin, croyant et sceptique, louangeur et frondeur, qui est comme la singulière transition du Moyen age à la Renaissance. Bientôt célèbre par ses pièces et devenu *Mère Sotte*, c'est-à-dire le second personnage de la principauté des *Sots* ou *Enfants Sans-Souci*, il s'associa à Jehan Marchand, « charpentier de la grande coignée, » pour l'entreprise des représentations officielles et en devint dès-lors comme le fournisseur breveté.

Il nous reste de lui un certain nombre de farces, soties et moralités. Nous en citerons seulement quelques unes en passant, par exemple : *Fantaisies de Mère Sotte* (1516); *Menus-propos de Mère Sotte* (1521); *Testament de*

Lucifer (1521); *le Mystère de Saint-Louis* (1541), composition qui ne manque ni d'élévation ni de grandeur et qui semble comme une tragédie de l'enfance de l'art.

Quant aux trois pièces qu'il fit jouer le mardi gras de l'an 1511, aux Halles, lieu ordinaire des spectacles des *Enfants Sans-Souci*, et qui sont : une sotie, le *Jeu du prince des Sots et Mère Sotte;* une moralité, l'*Homme obstiné*, et une farce, *Dire et Faire*, nous profiterons de leur réunion pour les analyser ; ce qui donnera une idée du talent de l'auteur dans ces trois genres divers.

Voici d'abord, comme curiosité, *le Cri* qu'écrivit l'auteur et qu'il fit débiter par les carrefours pour annoncer le spectacle :

Sots lunatiques, sots étourdis, sots sages,
Sots de villes, sots de châteaux, de villages,
Sots rassotis, sots niais, sots subtiles,
Sots amoureux, sots privés, sots sauvages,
Sots vieux, nouveaux et sots de toutes ages,
Sots barbares, estranges et gentils,
Sots raisonnables, sots pervers, sots restifs,
Vostre prince, sans nulles intervalles,
Le mardi gras joüera ses jeux aux Halles.

Sottes dames et sottes damoiselles,
Sottes vieilles, sottes jeunes et nouvelles,
Toutes sottes aymant le masculin,
Sottes hardies, couardes, laides et belles,
Sottes frisques, sottes doulces et rebelles,
Sottes qui veulent avoir leur picotin,
Sottes trottant sur pavé, sur chemin,
Sottes rouges, maigres, grasses et pasles,
Le mardi gras joüera le prince aux Halles.
Sots yvrognes aimant les bons lopins,
Sots qui aiment jeux, tavernes, esbatz,
Tous sots jalloux, sots gardant les pòtées,
Sots qui faictes aux dames des choux gras,
Admenez y sosts lavez et sots sales :
Le mardi gras joüera le prince aux Halles.
Mère Sotte (1) semond toutes ses sottes :
N'y faillez pas y venir, bigottes,
Car en secret faictes de bonnes chières ;
Sottes gayes, délicates, mignottes,
Sottes qui estes aux hommes familières,
Montrez-vous forts doulces et cordialles :
Le mardi gras joüera le prince aux Halles.
Fait et donné, buvant à plains pots,
Par le prince des sots et ses suppots.

Maintenant, à sa sotie, *le jeu du Prince des Sots et Mère Sotte* qui, suivant l'habitude, fut

(1) C'était l'auteur lui-même, c'est-à-dire Gringore.

jouée en lever de rideau, et qui passe pour le chef-d'œuvre de Gringore.

C'est la mise en scène satirique d'une assemblée *des Sots*, où l'auteur tombe à bras raccourcis sur le clergé, qui le méritait bien, paraît-il. Le prince son chef s'informe successivement de l'état de ses sujets. « Seigneur, répond le premier sot,

Nos prélats ne sont point ingrats,
Quelque chose qu'en en babille :
Ils ont fait durant les jours gras
Bouquets, beignets et tels fracas
Aux mignonnes de ceste ville !..

L'ABBÉ DE FREVAULX.

Par-devant vous veuil comparoistre :
J'ay despendu, notez cela,
Et mangé par ci, par là,
Tout le revenu de mon cloistre.

LE PRINCE.

Vos moyens ?

L'ABBÉ.

Hé ! ils doivent estre
Par les champs pour se pourchasser.
Bien souvent, quand cuident repoistre,
Ils ne sçavent les dents où mettre,
Et sans souper s'en vont coucher.

A ce moment, arrive Sotte commune, qui se plaint de dépérir de jour en jour, parce que l'église lui enlève tout son bien. A son tour, paraît « Mère Sotte » habillée par dessous en Mère Sotte et par dessus « en habit ainsi comme l'église, » qui déclare secrètement à ses deux confidentes, Sotte occasion et Sotte défiance, qu'elle veut s'emparer du temporel des princes. Celle-ci se met à sa disposition, se vantant d'éblouir le peuple par des promesses, qui ne vous engageront guère, ajoute-t-elle, car

On dit que vous n'avez point de honte
De rompre vostre foy promise.

SOTTE OCCASION.

Ingratitude vous surmonte :
De promesse ne tenez compte,
Non plus que boursiers de Venise.

Cette vérité dite, Sotte occasion ne dissimule pas à Mère Sotte que son entreprise est fort difficile. « N'importe! réplique Mère Sotte; d'ailleurs, je ne puis faire autrement, car un médecin juif très-habile m'a prédit que

Aussitôt que je cesseroy
D'estre perverse, je mourray. »

12.

Ajoutant « que la bonne foy, c'est le vieux jeu », elle tâche de séduire les sujets du prince des sots. C'est en vain que Plate-Bource lui conseille de ne pas se mêler du temporel : « Nous voulons jouir du temporel, dit Mère Sotte. Vous ne comprenez pas vos intérêts reprend-elle ; ne devez-vous pas avoir part à mes dignités, dont je dispose à ma fantaisie ? — Nous seront trestous cardinaux, ajoute l'abbé de Frevaulx son bras droit, en appuyant sur la chantrelle.

Malgré ces belles promesses, les sujets du prince des sots gardent la fidélité à leur souverain, sauf le seigneur de la Lune. Finalement, les deux partis contraires ont recours au sort des armes : « Icy se fait une bataille de prélatz et princes. » Cette bataille se termine, sans morts ni blessures, par la confusion de Mère Sotte et de ses deux confidentes, qu'on reconnaît pour ce qu'elles sont en découvrant leurs robes.

Telle est cette sotie, assez osée pour le temps et qui a certainement en vue les entreprises du pape batailleur Jules II contre la France.

La *Moralité de l'homme obstiné*, qui fit le milieu du spectacle, traite de mêmes questions, sous le voile transparent de l'allégorie.

Elle commence par une dispute entre le peuple français et le peuple « italique. » Chacun se plaint du triste résultat de la guerre qui les divise. Si l'on pouvait convertir l'*homme obstiné* qui en est l'auteur ! Mais non : c'est en vain qu'on le prêche ; c'est en vain même que *Pugnicion divine* le menace. Arrivent en ce moment *Simonie*, qui vante son pouvoir chez les deux nations, et *Ypocrisie*, qui lui prête secours. *Pugnicion divine* n'en reprend que de plus belle ses conseils et ses menaces, mais sans plus de résultat, chacun des deux peuples voulant avoir raison. Enfin, le défilé des *Démérites* parvient à leur faire entendre raison, et tous deux, se reconnaissant dans ce défilé, avouent leurs fautes respectives et se convertissent. Seul, l'*homme obstiné* (évidemment Jules II) persiste ; mais on tâchera de rétablir la paix malgré lui. La pièce se termine par ce conseil hardi aux principautés italiennes contre la papauté.

Quant à la troisième pièce, c'est-à-dire à

la *farce de Dire et faire*, qui termina joyeusement le spectacle, comme il était d'habitude, c'est une querelle de ménage pour des raisons et sous une équivoque des plus claires.

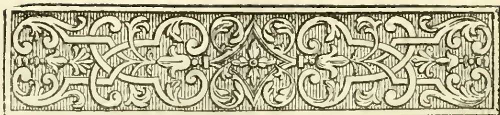
Doublette, femme de Raoullet Ployart (ce nom parle déjà assez contre lui), vigneron âgé, se plaint qu'il laisse ses vignes en friche, faute de les façonner. Le mari cependant trouve qu'il fait son devoir. « Ah ! bien, dit-il,

Qui la vouldroie
Servir à son gré, il fauldroit
Hoüer la vigne jour et nuit !

Là-dessus, le pauvre Ployart s'étant retiré, arrivent deux ouvriers, *Dire* et *Faire*. Doublette s'adresse d'abord au premier; mais, voyant bientôt que tout son mérite consiste à *dire*, elle le chasse, et passe à *Faire*, qui sans mot dire, exécute la besogne à son contentement. Il paraît même qu'il s'y complaît par trop ; car le mari, étant revenu assez mal à propos, le surprend presque besognant. Le bonhomme, qui ne se soucie pas que sa femme lui donne aucun aide, se fâche tout rouge et porte plainte contre elle devant le

seigneur de Valletreu ; mais, naturellement, celui-ci donne gain de cause à Doublette, donnant ainsi, et c'est la morale de l'histoire, tort à tous les vignerons qui prennent une vigne trop jeune, et demandant plus de soins qu'ils ne peuvent lui en donner.





VIII. — Les Contemporains et les successeurs de Gringore.

Bien que Gringore fût un des auteurs les plus populaires du commencement du XVIe siècle, quelque chose comme le Dennery du temps, cela n'empêcha pas ses contemporains et ses successeurs d'avoir quelquefois une valeur égale à la sienne. C'est ce que nous allons voir en passant en revue les principaux d'entre eux qui sont connus et qui ont composé autre chose que des mystères ou des moralités religieuses.

Le premier en date est André de la Vigne.

Né à la Rochelle, vers 1450, et mort avant 1504, il fut d'abord secrétaire du duc de Savoie; puis, après avoir eu le même emploi auprès du duc de Bretagne, il devint « fac-

teur » (c'est-à-dire poète et historiographe) de Charles VIII, qu'il accompagna en Italie et à qui il présenta au retour le *Journal de l'entreprise et voyage de Naples*.

Ayant perdu ses fonctions à la mort de ce roi, il se fit entrepreneur de spectacles et écrivit d'abord un *Mystère de Saint Martin*, représenté avec succès à Seurre, en Bourgogne, en octobre 1496, à l'abbaye portant le nom de ce Saint (1). Bientôt, il donna une sorte de suite comique à ce mystère : *la Moralité de l'Aveugle et du Boiteux*.

C'est l'histoire de deux drôles qui sont guéris, malgré eux, de leurs infirmités par la vertu de saint Martin, et qui n'en sont pas plus contents pour cela ; car comment feront-ils pour vivre maintenant qu'il leur a enlevé leur gagne-pain ? Il se consolent cependant en se disant que, s'ils ne sont plus aveugles ni boiteux, rien ne les empêche de le paraître : il y

(1) Il y avait parmi les acteurs Estienne Bossuet et son frère, tous deux de la famille de « l'aigle de Meaux », qui devait oser s'écrier plus tard, sur le corps à peine refroidi de Molière : « Malheur à ceux qui rient ; car ils pleureront ! »

a tant de moyen pour cela ! Ecoutez le boiteux pour vous en convaincre :

Car je vous dis bien que encore sçay-je
La grand pratique et aussi l'art,
Par onguement et par herbaige,
Combien que soye miste et gaillard,
Que huy ou dira que ma jambe art
Du cruel mal de Sainct Anthoine.
Reluysant seroit plus que l'art :
A ce faire je suys ydoyne.

Cette pièce contenait des passages mis en musique par l'auteur lui-même et qui étaient chantés. Avec le *Jeu de Robin et de Marion* (d'Adam de la Halle), dont nous avons parlé en son temps (XIII[e] siècle), elle est donc l'origine de notre opéra comique.

Celui qui vient après est Pierre Taserye. Tout ce qu'on sait de lui, c'est qu'il était de la famille et peut-être le fils de Guillaume Taserye auteur du *Triomphe des Normands*, moralité religieuse que nous avons citée précédemment. Il a laissé une pièce appelée le *Pèlerin passant*. C'est un simple monologue, mais assez curieux à cause des allusions. Ce pèlerin en quête d'un gîte, passe en revue

toutes les grandes maisons de France, sous le voile de l'allégorie. Il se présente d'abord à *l'Ecu de France*, c'est-à-dire au Louvre, chez le roi; de là, il va à *l'Ecu de Bretagne*, ou palais des Tournelles, où demeurait la reine Anne de Bretagne; puis, au *Chapeau rouge*, ou hôtel du cardinal-ministre Georges d'Amboise; puis, *à l'Ecu d'Alençon*, *au Dauphin*, etc., etc. Naturellement, dans cette revue, il profite de l'occasion pour dire ce qu'il pense des personnages et avec une franchise assez amère pour-ceux-ci, témoin ce qu'il dit de la reine :

Mais on dit qu'el' ne fait de biens
Sinon aux gens de son pays.
Qui soyt ainsi je n'en sçays rien;
Mais à quelque un dire l'ouys.
Voilà pourquoy le lieu fouys,
Sans en faire nules aproches,
Piteux comme un fondeur de cloches.

Le troisième est Roger de Collerye. Né à Paris vers 1470, il se fit prêtre et était secrétaire de l'évêque d'Auxerre, Jean Baillet, en 1494, et du successeur de celui-ci en 1531, et, en même temps, président de la société

des fous d'Auxerre, c'est-à-dire quelque chose comme un entrepreneur de spectacles. Outre différentes poésies qui nous sont parvenues, il a laissé une *Moralité du Résolu*. C'est un monologue plein de de souffle et de verve, où le héros raconte une assez gaillarde entreprise d'amoureux qui ne lui donne d'abord que des ennuis. En voici la fin, où il arrive à ses vœux :

Elle me dit en se baissant :
« Vous estes léal amoureux.
— Hélas ! voire, mais malheureux,
Se vous me faillez au besoin.
— A ung tel mignon plantureux,
Résolu et avantureux,
Je ne veulx faillir près ne loing. »

La morale de ce monologue est évidemment qu'en toute chose il faut de la persévérance pour réussir.

Passons à Nicolas de la Chénaye. Tout ce qu'on sait de lui, c'est qu'il était professeur de droit civil et de droit canon. Quant à ses œuvres littéraires, il donna d'abord *la Nef de santé et le Gouvernail du corps humain*, deux traités médico-moraux en prose ; puis, vers

1540, *la Condamnation de Bancquet*, moralité dans le même genre ; ce qui indiquerait, à la fois, que ses contemporains étaient fortement « portés sur leur bouche » et qu'il s'était mis sérieusement en tête l'idée de les corriger.

Voici une courte analyse de cette moralité :

Des compagnons de merveilleux appétit et de soif inextinguible : *Je bois-à-vous*, etc., se proposent de se faire payer un vrai festin de roi par *Disner*. Il s'en donnent plus que de raison ; cependant, les maladies qui les guettaient, *Apoplexie, Pleurésie*, etc., ne croient pas devoir les arrêter, de peur de ne pas être les plus fortes. Ils peuvent donc se rendre bientôt à l'invitation de *Souper*. Cette fois, ils se mettent dans un tel état, que leurs ennemis en font bon marché et ne les laissent que daubés en conscience. Il paraît que cela ne leur suffit pas. Prenant à peine le temps de dissimuler leurs blessures, ils courent chez Banquet, qui leur a tendu un guet-apens, à force de bonnes choses. Pour le coup, quatre des viveurs tombent à motié morts. *Bonne Compagnie* seule a échappé. Par compassion pour

ses compagnons, elle va dénoncer à *Expérience* l'action félonne de *Banquet*, qui s'était joint à leurs ennemis. Des juges *ad hoc* s'assemblent, Hippocrate, Galien, Avicenne, etc., etc., et un arrêt est prononcé, qui condamne *Banquet* a être pendu (et de là le titre de la pièce) après bonne confession et sincère repentir, et *Souper*, englobé dans l'accusation au cours du procès, à porter des anneaux de plomb aux poignets et à ne pas s'approcher de *Disner* plus près de six lieues (c'est-à-dire six heures).

Cette pièce, qui est beaucoup plus longue qu'on ne les faisait d'habitude, et dont la morale hygiénique est assez claire, se termine par le rondeau suivant :

A l'hostel du trompeux Bancquet
Et en celluy du long soupper,
Souvent viennent grand coup frapper,
Sur plusieurs, après long caquet,
Les maladies qui font le guet,
Pour soudainement les happer.

En l'hostel de ce faulx Bancquet
Il n'y a Georges ne Marquet
Qui d'elle se sçache eschapper,
Sans aucun mal, ni destrapper,

Battus jusqu'au dernier hoquet
En l'hostel de ce faulx Bancquet.

Arrivons maintenant à Barthélemy Aneau. Né à Bourges, vers 1500, et nommé, en 1542, principal du Collége de Lyon que les échevins venaient de fonder dans cette ville, il fut assassiné, le 12 juin 1561, par la populace ameutée, qui l'accusait sans raison d'avoir lancé la pierre partie d'une fenêtre du collége contre le prêtre faisant la procession de la fête-dieu et portant l'ostensoir.

Outre *le Mystère de la Nativité* (avec musique sur l'air de différentes chansons populaires) que nous avons eu l'occasion d'indiquer à notre liste des mystères, il a écrit une moralité politique, satire des événements du temps, *Lyon marchant*, qui fut jouée dans la ville même de Lyon en 1541. En voici, suivant l'imprimé, le titre exact, qui donnera une idée du contenu :

Lyon marchant, satyre françoise sur la comparaison de Paris, Roüen, Lyon, Orléans, et sur les choses mémorables depuis l'an 1524, sous allégories et enigmes, par personnages mystiques. — Lyon 1542, in-12.

Nous n'entrerons pas dans l'analyse détaillée de cette pièce; nous dirons seulement qu'elle se termine par une dispute entre Paris, Lyon et Orléans. Ce jugement est en forme de ballade, dont voici l'envoi :

Prince, je dy (je, qui suis mérité)
Que nul ne soit de nos dictz irrité,
En les prenant en quelque sens méchant,
Car tous trois ont grand honneur mérité ;
Mais devant tous est le *Lyon marchant.*

Terminons par Jehan d'Abundance, né au Pont Saint-Esprit, où il devint notaire. Nous avons cité plusieurs mystères et moralités religieuses de sa composition. Nous allons parler ici de sa *Farce de la Cornette*, qui rappelle le genre des Enfants de la Basoche, dont il avait fait partie.

Cette farce a cinq personnages : le mari, la femme, Finet « le varlet » et deux neveux du mari. A l'ouverture, Finet rend compte à la femme d'un message dont elle l'a chargé auprès d'un amant.

LA FEMME.

Que dit-il ?

FINET.

Il se maudit.
Au cas qu'il ne vous aime plus
Que luy-mesme.

LA FEMME.

Au surplus ?

FINET.

Qu'en tout temps il vous servira
Et fera ce qu'il vous plaira...

LA FEMME.

Ton maistre n'est-il point jaloux,
A ton advis ?

FINET.

Je crois que non.
Posé qu'ayez mauvais renom,
Pas n'entends que lui faictes tort.

LA FEMME.

Il a fie en moy le plus fort
Du monde.

FINET.

Il a bien raison.

LA FEMME.

Femmes sçavent une oraison
Pour endormir les maris.

Surviennent les deux neveux dans l'intention de prévenir le mari de la conduite de sa

femme. Finet, qui les reçoit et qui devine ce qu'ils viennent faire, prévient la femme, qui prend les devants auprès de son mari ; de sorte qu'aux premiers mots que les neveux disent contre elle, il leur ferme la bouche en leur déclarant que cela ne regarde que lui et qu'il juge à propos de la laisser faire ce qu'elle voudra. Elle ira, dit-il,

Elle ira derrière, delà,
Tout partout, à mont et à val,
Son aller ne m'est pas travail.
Allez, et ne m'en parlez plus.

LE PREMIER NEPVEU

Elle ira doncques ?..

LE MARI.

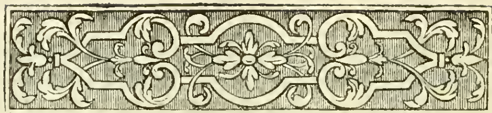
Il est conclus :
Il ne s'en fault plus eschauffer.
Je donne à l'Ennemy d'Enfer
Le premier qui en parlera.

La morale de la pièce est qu'on ne doit pas se mêler de ces sortes d'affaires de ménage. Morale très-sage et qui indique une certaine connaissance du cœur humain. Ici, il est vrai, le mari a confiance en sa femme ; mais

il en serait autrement que les avertisseurs indiscrets n'auraient pas un meilleur accueil, soit que le mari fermât les yeux, soit que, par habileté, il voulut défendre sa femme quand même.

Nous aurons dans la suite plusieurs occasions de voir le pendant de ceci, c'est-à-dire la femme se mettant avec son mari, qui la bat, contre le naïf qui vient à son secours, notamment dans le *Médecin malgré lui*, de Molière.





IX. — Clément Marot, la reine de Navarre et Rabelais.

A peine avons-nous nommé, en passant, Clément Marot et la reine de Navarre, sœur de François Ier : nous allons revenir ici, à part, comme ils le méritent, sur ces deux auteurs, bien que le théâtre soit la partie secondaire de leurs œuvres, en disant aussi un mot de Rabelais, quoiqu'il ne nous reste de lui qu'un scénario.

Né à Cahors, en 1495, du poète de cour Jean Marot, dont il fut la plus belle œuvre, et mort en exil, à Turin, en 1544, quelques semaines après la victoire de François Ier sur les impériaux à Cérisoles, qui lui inspira son chant du cygne, Clément Marot se fit remarquer de bonne heure à la cour, où son père l'avait amené, par la grâce de ses vers, et ne tarda pas à devenir le premier poète du

temps. Il y a, dans le recueil de ses œuvres, nombre de pièces charmantes qu'on lit toujours avec plaisir et dont le badinage fin et élégant a inspiré quantité d'auteurs, qui en ont pris jusqu'aux expressions et à la mesure, sous le nom de *style marotique,* à commencer par La Fontaine, dans ses *Contes*. On cite surtout comme un modèle sa fameuse Epître à François Ier, où il a mis tant de verve et d'esprit, malgré la triste aventure qu'il raconte (son valet lui avait tout emporté, jusqu'à ses vêtements), et qui commence ainsi :

On dit bien vrai : la mauvaise fortune
Ne vient jamais, etc.

Lié jeune encore avec les *Enfants Sans-Souci,* dont il fit partie, et avec les *Clercs de la Basoche,* non-seulement il monta sur la scène avec la première troupe et soutint les deux de son crédit auprès du roi, dont il était devenu le valet de chambre, mais encore il se fit auteur dramatique, avec son *Dialogue des deux amoureux*, écrit pour la scène, sous le titre de *Farce.*

C'est une gracieuse composition rappelant

Théocrite et Tibulle, — d'assez loin malheureusement.

Deux amoureux, dont l'un est aimé, l'autre repoussé, se font mutuelle confidence de leurs amours, et l'heureux console le malheureux en lui donnant des conseils pour arriver à être aimé. Voici un passage charmant, qui donnera une idée de la manière de Clément Marot, et de ses vers, lesquels sont, à la fois, les plus poétiques, les plus faciles et les plus corrects de l'époque :

SECOND.

De quoy la cognais-tu ?

PREMIER.

D'enfance :
D'enfance tout premièrement,
La voyois ordinairement,
Car nous estions prochains voysins.
L'esté luy donnais des raisins,
Des pommes, des prunes, des poires,
Des pois verds, des cerises noires,
Du pain bénit, du pain d'épice,
Des échaudés, de la réclisse,
De bon sucre et de la dragée.
Et quand elle fut plus agée,
Je lui donnois de beaux bouquets,
Un tas de petits affiquets,

Qui n'estoient pas de grand'valeur ;
Quelque ceinture de couleur
Au temps que le Landit venoit.
Encore de moi rien ne prenoit
Que devant sa mère ou son père,
Disant que c'estoit vitupère
De prendre rien sans congé d'eux.
D'huy à un bon an ou deux.
Luy donneroy et corps et biens,
Pour les mesler avec les siens
Et à son gré en disposer.

SECOND.

Tu l'aymes donc pour l'espouser ?

PREMIER.

Oui, car je sçay seurement
Que ceux qui aiment autrement
Sont volontiers tous marmiteux :
L'un est fâché, l'autre est piteux,
L'un brûle et ard, l'autre est transi.
Qu'ay-je que faire d'estre ainsi ?
Ainsi, comme j'ayme ma mye,
Cinq, six, sept heures et demie
L'entretiendray, voire dix ans,
Sans avoir peur des mesdisans
Et sans rougir de ma personne.

Passons à la reine de Navarre.

Marguerite d'Angoulême, sœur de François Ier, née le 11 avril 1492, à Cognac,

mariée en premières noces au duc d'Alençon, blessé à mort à Pavie, et, en secondes, à Henri d'Albret, roi de Navarre, aïeule maternelle d'Henri IV, morte au château d'Audos, près Tarbes, le 21 décembre 1549, et qui fit des études particulières pour le temps, est surtout connue par son recueil de nouvelles, intitulé l'*Heptaméron,* dont nous avons donné une édition, revue sur les manuscrits, dans la « collection Jannet-Picard » ; mais elle a laissé diverses autres compositions, en vers, notamment diverses pièces de théâtre.

Nous allons passer ces pièces en revue.

Ce sont d'abord quatre *comédies* religieuses que nous avons indiquées dans notre liste des mystères de la deuxième époque : *Comédie de la Nativité de J.-C. ; Comédie de l'Adoration des trois Rois ; Comédie des Innocents ; Comédie du Désert*. Ces *comédies*, qui remplacent la naïveté des mystères par un mysticisme prononcé, n'en ont pas pour cela, plus de valeur ; au contraire, et nous doutons fort qu'elles aient réussi à la scène, si elles y ont été mises, à moins que ce ne fût auprès des

partisans de la Réforme, dont elles avaient la nouveauté vague et obscure.

Vient ensuite une moralité intitulée : *Les quatre dames et les quatre gentilshommes*. C'est une suite de complaintes amoureuses où l'on remarque nombre de choses bien senties et bien exprimées, mais dont l'ensemble n'a qu'une médiocre valeur.

Puis, c'est la comédie qui porte pour titre : *Deux filles, deux mariées, la vieille, le vieillard et les quatre hommes*. Des deux filles, l'une ne veut jamais aimer, l'autre a un amant, et chacune d'elles vante son sort. Surviennent deux femmes : la première déteste son mari, mais repousse le *tentateur* qui la poursuit ; la seconde aime son mari, qui lui est infidèle. Pour juger ces quatre opinions, arrive une vieille de cent ans, qui a été folle vingt ans, mariée vingt ans, et qui est veuve depuis soixante ans.

Voici le résultat de son expérience. Elle conseille à l'épouse qui n'aime pas son mari, de changer ce *veau* en un *très-plaisant oiseau*. A celle que son époux abandonne, elle dit : Faites comme lui :

S'il est amant, soyez amante ;
Quand il n'aimera que vous,
N'aymez aussi que vostre époux.

A la jeune fille qui ne veut point d'amant, elle déclare que *le temps y pourvoira*. Quant à l'autre, qui en a un, elle lui prédit de grandes peines et *tourments d'amour*.

Naturellement, aucune des quatre femmes n'est satisfaite du jugement de la vieille, qui *aura menti*, prétendent-elles. Pour dénouer la pièce, tant bien que mal, quatre hommes et un vieillard viennent alors les inviter toutes à la danse ; ce qui la fait se terminer gaîment en ballet.

On le voit, il n'y a aucune action dans cette petite pièce ; mais les détails du dialogue ne manquent pas d'une certaine grâce naïve, et c'est, à coup sûr, le chef-d'œuvre dramatique de la reine de Navarre.

Enfin, il y a la *Farce de Trop, Prou, Peu, Moins*, pièce allégorique et tellement énigmatique qu'il est assez difficile d'y comprendre quelque chose.

En somme, le théâtre de la reine de Navarre n'ajoute rien à sa renommée littéraire.

Arrivons enfin à François Rabelais, qui est le plus populaire des trois.

Né à Chinon, dans la Touraine, vers 1483, et mort curé de Meudon, vers 1553, il se fit moine, puis alla étudier la médecine à Montpellier, et sa vie fut, à partir de cette époque, partagée entre les lettres et l'art médical, qu'il exerça surtout à Lyon, comme médecin en chef de l'hôpital en 1532. On connaît son œuvre capitale, ce prodigieux roman de *Gargantua* et *Pantagruel*, où il se révèle, à la fois, comme le plus grand écrivain du temps en portant la vieille et si expressive langue gauloise à son apogée, et comme le génie encyclopédique du XVI[e] siècle. On ne doit pas être étonné si un pareil homme aborda le théâtre, et comme auteur et comme acteur. C'est, en effet, ce qu'il résulte du passage suivant du chapitre XXIV du « tiers livre », de son œuvre :

« Je ne vous avois oncques vu, dit Panurge, puis que que jouastes à Montpellier avecques nos antiques amis, Antoine Sporta, Guy Bourguier, Balthasar Noyer, Dolet, Jean Quentin, François Robinet, Jean Per-

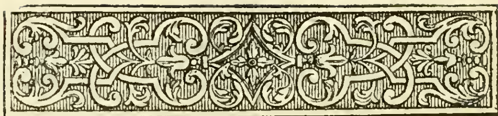
diser et François Rabelais, la morale *Comédie de cellui qui avoit épousé une femme mute.* ... Le bon mary vouloit qu'elle parlast : elle parla par l'art du médicin et du chirurgien, qui lui coupèrent un encyliglotte qu'elle avoit soubs la langue. La parole recouverte, elle parla tant, et tant, que son mari retourna au médicin pour remède de la faire taire. Le médicin respondit en son art bien avoir remèdes propres pour faire parler les femmes, n'en avoir pour les faire taire ; remède unique estre surdité du mari contre cestui interminable parlement de femme. Le paillard devint sourd par ne sçai quels charmes qu'il feirent. Puis, le médecin demandant son salaire, le mari respondit qu'il étoit vraiment sourd et qu'il n'entendoit sa demande. Je ne ris oncques tant que je feis à ce patelinage. »

On objectera peut-être que rien, dans ce passage, n'indique que Rabelais soit l'auteur de la comédie en question ; mais la moindre étude de ses œuvres convaincra que le scénario est tout à fait dans la manière de Rabelais et que c'est évidemment lui qui l'a

écrite. Il est même probable que cette pièce (1) n'est pas la seule qui soit sortie de sa plume inimitable, et nous devons d'autant plus regretter que son théâtre ne soit pas parvenu jusqu'à nous. Tel qu'il est, ce scénario, seul vestige qui nous reste de ses compositions scéniques, suffit pour faire de Rabelais le digne intermédiaire entre Villon et Molière, qui ne crut pas indigne de lui de refaire la comédie de la femme muette dans celle du *Médecin malgré lui.*

(1) On ne sait si elle était en vers ou en prose ; mais ce qu'il y a de certain, c'est que le dénoûment en était inspiré par celui de *Maistre Pathelin.*





X. — *Acteurs célèbres.*

Déja cependant, avec la diffusion et le succès grandissant du théâtre, s'étaient produits divers acteurs célèbres pour leurs temps.

Nous allons, si on le veut bien, dire quelques mots des principaux, comme nous l'avons déjà fait dans la première époque, et comme nous aurons occasion de le faire de plus en plus, dans la suite, en arrivant à des célébrités de tous les temps.

C'est d'abord Jean du Pont-Alais, qui faisait partie des *Enfants Sans-Souci,* établis sous les paliers des Halles. Son nom est probablement un pseudonyme qui lui vient de ce que le théâtre où il jouait et auquel il donna de la réputation était voisin d'un pont dit le pont Alais, établi sur un égoût, à la

pointe Saint-Eustache. Quoi qu'il en soit, il monta sur la scène de bonne heure et ne tarda pas à se faire grande réputation. Il devint, par la suite, entrepreneur de spectacles, et donna, en 1530, une représentation à l'entrée de la reine Eléonore. On lui attribue même plusieurs pièces. En un mot, il paraît avoir succédé à Gringore, sous lequel il avait commencé sa carrière théâtrale.

On a conservé de lui plusieurs bons mots. Nous en citerons quelques-uns qui donneront une idée de son genre d'esprit.

Il était bossu. Un jour qu'il se trouvait en présence d'un cardinal qui avait la même infirmité, il mit sa bosse contre celle de l'éminence en lui disant : « Monseigneur, voici qui démontre que deux montagnes peuvent se rencontrer en dépit du proverbe. »

Un autre jour, un dimanche, à son théâtre, il eut l'idée de faire annoncer, au son du tambour, une pièce nouvelle, pendant que le curé de Saint-Eustache était en chaire. Doublement furieux d'être ainsi interrompu par le bruit et de voir ses auditeurs le quitter pour courir à cette pièce, notre curé vint lui-

même à Pont-Alais et lui cria : « Qui vous a fait si hardi de « tabouriner » pendant que je prêche ? — Et qui vous a fait si hardi de prêcher pendant que je tabourine ? » répliqua Pont-Alais. Le curé ne jugea pas à propos de continuer la conversation ; mais nous devons ajouter que l'audacieux acteur paya sa réponse de six mois de prison.

On raconte aussi une assez bonne mystification qu'il fit à son barbier.

Celui-ci, étant plein de suffisance, prétendait un jour qu'il jouerait sur la scène aussi bien que quiconque.

Pont-Alais l'en assura sérieusement, lui donna un petit rôle, celui d'un roi qui n'avait que quelques paroles à débiter, et, à la représentation, il se mit gravement à dire en montrant le barbier :

Je suis des moindres le mineur,
Et n'ay pas vaillant un teston ;
Mais le roy d'Inde la majeur
Ma souvent rasé le menton.

Jean de Serres, qui mourut sous François Ier, eut aussi une grande réputation, comme acteur. Il était inimitable dans la

farce, si l'on s'en rapporte à Clément Marot, qui lui composa l'épitaphe suivante :

Cy-dessous gist et loge en terre,
Le très-gentil fallot La Serre,
Que tout plaisant alloit suivant,
Et grand joueur en son vivant ;

Le comte de Salles (pseudonyme, il paraît) fut encore un autre acteur renommé, dans le même règne. Il mourut de l'épidémie et fut enterré, dit-on, dans l'église Saint-Laurent. Clément Marot a composé aussi son épitaphe, où il dit de lui :

Je suys celui, comme tu dois sçavoir,
Comte de Salles assez plaisant à veoir,
Qui, par mes gestes, brocards et tragédie,
Mainte assemblée ay souvent resjouie.

Si l'en en croit les contemporains, il aurait, chose assez rare, réussi en même temps dans la farce et dans les sujets sérieux. Quoi qu'il en soit, il faisait partie des *Clercs de la Basoche,* témoin cette complainte de dame Basoche, sur le trépas du dit comte, où sont nommés deux autres basochiens, Baronat et Guillaut :

... S'esbahit-on si mon cueur triste rendz,
Quand voy mon comte au cloistre Saint-Laurent

Ainsi de peste soubdainement mourir ?
Hé ! mes suppots, gettez-vous sur les rancs,
Pour, avec moi, estre rémémorans
La perte grande qu'il nous convient souffrir.
Jadis le veistes à tous vos faicts souffir
Et en vos jeux faire florir son nom...
Chacun de vous à louer vistes se mette,
Le passe-temps, la joye et le confort
Qu'en son vivant, par sa façon et geste,
A ung chascun plaire faisait effort.

Il y eut enfin, comme réputation de théâtre, à l'époque où nous en sommes, un nommé Jacques Mernable. Il n'est, d'ailleurs, connu que par son épitaphe, due à Ronsard. Voici cette épitaphe, qui n'indique pas précisément que sa célébrité l'eût rendu riche, ni que les acteurs d'alors eussent des cinquante à cent mille francs par an, comme tels chanteurs de maintenant :

Tandis que tu vivais, Mernable,
Tu n'avais ni maison ni table,
Et jamais, pauvre, tu n'as veu,
En ta maison le pot au feu.
Ores, la mort t'es profitable,
Car tu n'as plus besoin de table
Ni de pots, et si désormais
Tu as ta maison pour jamais.



XI. — Représentation des sauvages.

Il paraît que, quelque égrillardes et salées que fussent les pièces du temps, elles ne satisfaisaient pas encore complétement les goûts de Catherine de Médicis, le résumé de tous les vices et de tous les crimes. C'est, du moins, en son intention qu'eut lieu à Rouen, en 1549, la singulière représentation que nous allons décrire, d'après M. Alphonse Royer.

La municipalité de Rouen possédait cinquante peaux-rouges d'Amérique qui lui avaient été amenés par des navigateurs pour « amuser » les habitants. Elle fit habiller ou plutôt déshabiller deux cent cinquante matelots comme ces indiens, et les deux troupes réunies donnèrent une représentation de *sauvagerie*. La chose eut lieu dans une prairie de

deux cents pas de long et de trente-cinq de large, plantée d'arbres, située entre les murs de la ville et la Seine. On avait peint le tronc de ces arbres et déguisé leur feuillage « avec des floquarts de buis et de fresne, » pour imiter les bois brésiliens. De plus, des singes sautaient de branche en branche. Quant aux peaux-rouges, vrais ou faux, ils avaient le visage enluminé de vermillon, les lèvres et les oreilles « entrelardées de pierres longuettes de l'étendue d'un doigt, de couleur d'émail blanc et verd d'émeraude. » Les uns s'exerçaient à tirer de l'arc; les autres couraient après des singes, ou se balançaient dans des hamacs, ou coupaient du bois et formaient des radeaux, ou enfin simulaient un marché. La fête se termina par un combat réglé avec accompagnement de l'incendie d'un village bâti tout exprès; le tout entremêlé de danses du pays, au son de la *janubia*, trompe de guerre formée de la cuirasse du tatou, de l'instrument sacré appelé *maraca* et d'espèces de flûtes fabriquées par les sauvages avec les tibias de leurs ennemis et nommées cangoeras. Enfin, la sauvagerie, tout à fait réus-

sie, fit complètement illusion, grâce aux *costumes* des acteurs, qui étaient *in naturalibus*, et enchanta les dames, surtout la reine.

Puisque nous en sommes à ce genre de spectacles, notons, en passant, celui, plus singulier encore, qui eut lieu à la cour vers la même époque. Nous voudrions pouvoir citer le passage de Brantôme, qui rapporte le fait, avec détail, dans les *Vies des dames galantes*; mais nous renonçons à retrouver le passage dans l'étrange fouillis des racontars du moral abbé. Nous dirons donc tout simplement, et ce sera assez, qu'une « grande et honneste dame, » qu'il ne nomme pas, ayant composé une pièce pour la circonstance, cette pièce fut jouée par cette « honneste dame » et d'autres, avec l'aide de seigneurs, les uns et les autres vêtus comme l'étaient Adam et Eve dans le paradis terrestre. La Bible prétend que ceux-ci n'avaient point conscience de leur état avant l'histoire de la pomme : nous ne déciderons pas si nos acteurs purent ou non rester dans cette heureuse innocence.

Nous ajouterons seulement, ce dont le lecteur fera une indication, s'il lui plaît, que le jeu eut lieu « portes closes ».

FIN DE LA DEUXIÈME ÉPOQUE.

HISTOIRE

DU

THÉATRE EN FRANCE

DES ORIGINES AU CID

(1398—1636)

PAR

BENJAMIN PIFTEAU

ET

JULIEN GOUJON

TOME SECOND



PARIS

LÉON WILLEM, ÉDITEUR

2, rue des Poitevins, 2

—

1879

HISTOIRE

DU

THÉATRE EN FRANCE

DOLE. — IMPRIMERIE BLUZET-GUINIER.

HISTOIRE
DU
THÉATRE EN FRANCE
DES ORIGINES AU CID
(1398—1636)

PAR

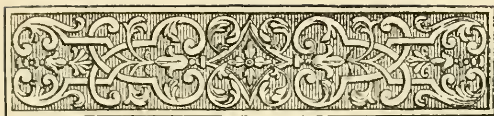
BENJAMIN PIFTEAU
ET
JULIEN GOUJON

TOME SECOND



PARIS
LÉON WILLEM, ÉDITEUR
2, rue des Poitevins, 2

1879



HISTOIRE

DU

THÉATRE EN FRANCE

TROISIÈME ÉPOQUE

DE CLÉOPATRE CAPTIVE AU CID

1552 - 1636

I. — Étienne Jodelle.

Dans les Mystères et surtout celui de *la Passion,* notre scène s'était faite égale, sinon supérieure, aux autres scènes principales de l'Europe; avec *Maistre Pathelin*, elle les avait dépassées d'un siècle en inaugurant un véritable théâtre national : maintenant, au lieu de le continuer et de le perfectionner, elle restera au-dessous des

autres nations, en se traînant dans des imitations grecques, latines ou italiennes, jusqu'à ce que Robert Garnier, et les autres précurseurs de Corneille viennent ouvrir des horizons nouveaux que le grand tragique doit faire resplendir.

Celui qui entra le premier dans cette voie, en se replongeant tout entier dans le passé, d'où il ne ramena que des ombres de héros, fut Etienne Jodelle.

Etudions l'homme et son œuvre.

Né à Paris, en 1532, et mort dans la même ville, en juillet 1573, Etienne Jodelle, sieur de Lymodin, après d'assez bonnes études pour le temps, s'occupa de bonne heure de poésie et mérita bientôt de faire partie de la Pléiade, sorte de cénacle poétique qui reconnaissait pour chef vénéré Pierre Ronsard. C'est assez dire qu'il était de son école et lancé, comme lui, à corps perdu, dans ce retour tardif vers le grec et le latin, qui, brisant la vieille langue gauloise, arrivée à son apologie avec Marot et Rabelais, devait nécessairement avorter dans sa tentative et ne rester que comme une curieuse transi-

tion entre cette vieille langue et notre langue moderne, née avec le XVII[e] siècle. Cependant, il ne se contenta pas de suivre le maître. Ronsard avait réformé la poésie : il voulut, lui, réformer le théâtre. Déjà Baïf avait traduit l'*Electre*, de Sophocle, et Ronsard lui-même, le *Plutus*, d'Aristophane. Jodelle voulut mieux faire, et il écrivit des pièces sur le modèle des anciens.

La première fut *Cléopâtre captive*, tragédie en cinq actes avec prologue et chœurs, jouée en 1552, à l'hôtel de Reims, puis au collége de Boncours, en présence de Henri II. Jodelle lui-même représentait Cléopâtre (car les femmes ne montaient pas encore sur le théâtre); les autres rôles étaient joués par des poètes de ses amis, Rémy Belleau, Jean de la Péruse, etc.

C'était la première pièce régulière produite chez nous, c'est-à-dire que, pour la première fois, les trois unités de temps, de lieu et d'action, réclamées par Aristote, y étaient observées. Ajoutons que, pour la première fois aussi, cette pièce, qui avait cinq actes, suivant les préceptes d'Ho-

race (1), contenait l'indication des actes et des scènes.

Le succès fut grand, « d'autant que c'estoit chose nouvelle et très-rare », dit Etienne Pasquier dans ses *Recherches de la France*. Le roi gratifia l'auteur d'une somme de cinq cents écus. De leur côté, ses amis, l'entraînant triomphalement à la maison de campagne de Ronsard, à Arcueil, s'imaginèrent de ressusciter en son honneur une de ces fêtes de Bacchus qui furent l'origine du théâtre grec, et de lui offrir un bouc enguirlandé, autour duquel ils se mirent à danser en chantant en chœur des dithyrambes de leur composition.

Il paraît, d'ailleurs, que les jeunes fous faillirent payer cher cette réminiscence antique.

(1) Cette division en cinq actes resta comme principe. Disons pourtant que ce principe ne dura pas longtemps sans être violé, et qu'en dehors d'une pièce en un acte qu'on verra bientôt, il y en eut une en sept actes, jouée vers 1597. C'est une tragédie appelée *Cammate*, qui a pour auteur Jean du Hays, avocat au siége présidial de Rouen, né à Pont-de-l'Arche, en Normandie.

On ne les accusa de rien moins que d'idolâtrie et même d'athéisme ; ce qui menait droit au bûcher dans ce bon vieux temps. Heureusement, le roi s'en mêla et étouffa l'affaire. Bien leur en prit, par exemple, de n'être que de simples poètes et de remonter à l'antiquité dans leur culte poétique ; car ne pas penser en religion comme l'amant de Diane de Poitiers était un crime qui se payait par le feu, témoin le malheureux Antoine Dubourg et tant d'autres !

Maintenant, qu'était-ce que cette tragédie de *Cléopâtre captive*, reçue avec tant d'honneur et de profit ? C'est ce que nous allons voir.

Disons d'abord, à son premier désavantage, qu'elle est en vers libres : le premier acte en alexandrins, tous féminins ; le deuxième aussi en alexandrins, masculins et fémins mêlés, et non pas alternés ; les trois derniers tantôt en alexandrins, tantôt en vers de dix syllabes, avec le même mélange des masculins et des féminins.

Il n'y a que dans les chœurs, écrits en rimes croisées, que l'alternative soit obser-

vée. Etienne Pasquier excuse Jodelle en disant qu'il a imité Clément Marot; mais, outre que celui-ci n'a pas abordé le genre tragique et s'accusait lui-même de n'avoir pas d'abord observé cette alternative, que lui fit connaître son contemporain et frère en Apollon, Jean Lemaire, — comme l'a dit Molière :

Quand sur une personne on prétend se régler,
C'est par les beaux côtés qu'il lui faut ressem-
[bler.

La pièce commence par le prologue suivant, qui s'adressait à Henri II :

Nous t'apportons (ô bien petit hommage !)
Ce bien peu d'œuvre, ouvré de ton langage;
Mais tel pourtant que ce langage tien
N'avoit jamais dérobé ce grand bien
Des auteurs vieux : c'est une tragédie
Qui, d'une voix plaintive et hardie,
Te représente un romain, Marc-Anthoine,
Et Cléopâtre, Egyptienne, roine ;
Laquelle, après qu'Anthoine, son amy,
Estant desjà vaincu par l'ennemy,
Se fut tué, jà, se sentant captive
Et qu'on vouloit la porter toute vive
En un triomphe avecques ses deux femmes
S'occit, etc.

Nous avons cité avec intention ce prologue, qui est « l'argument » de la pièce (1) : il nous dispensera d'entrer dans celle-ci, qui est des plus faibles comme construction et comme versification, et où l'on ne trouverait pas un passage digne d'être remarqué. Nous donnerons cependant le passage suivant pour donner une idée de l'œuvre : c'est celui où Cléopâtre, prenant la résolution de se faire mourir pour ne pas être conduite à Rome, dit ce qu'elle veut qu'on écrive sur son tombeau et sur celui d'Antoine :

Icy sont deux amans qui, heureux en leur vie,
D'heur, d'honneur, de liesse ont leur âme assou-[vie ;
Mais enfin tel malheur on les vit encourir,
Que le bonheur des deux fust de bientost mourir.

Elle continue ainsi en adjurant la mort :

(1) On le voit, les prologues ne furent d'abord, comme dans les pièces du théâtre ancien, qu'une explication préalable du sujet traité ; mais, dans la suite, ils devinrent une sorte de simple parade, destinée à faire attendre patiemment la pièce. Inutile d'ajouter que les prologues de nos jours, qui font partie intégrante de la pièce, n'ont aucun rapport avec les précédents.

Reçoy, reçoy-moy donc avant que César parte,
Que plustost mon esprit, que mon honneur s'es-
[carte ;
Car, entre tout le mal, peine, douleur, encom-
[bre,
Soupirs, regrets, soucis, que j'ay souffert sans
[nombre,
J'estime le plus grief ce bien petit de temps
Que de toy, ô Anthoine, esloigner je me sens.

On voit que *Cléopâtre captive* est loin d'être un chef-d'œuvre. Cependant, soit que la nouveauté lui donnât un véritable attrait, soit que les spectateurs manquassent de goût, et il y a sans doute l'un et l'autre, on a vu quel succès accueillit cette pièce. D'ailleurs, il suffisait parfaitement à la *Cléopâtre* pour obtenir ce succès, d'être un chef-d'œuvre relatif, comme nous aurons souvent l'occasion de le voir dans la suite pour d'assez méchantes pièces.

Succès oblige : Jodelle s'acquitta avec d'autant plus d'empressement de son obligation de continuer son œuvre, qu'il y trouvait honneur et profit et qu'il avait une telle facilité qu'une pièce en cinq actes ne lui coûtait que cinq « traites » ou séances, préten-

dait-il. Peut-être eût-il mieux valu que sa facilité fût moins grande.

Quoi qu'il en soit, il donna bientôt, et dans la même année 1552, deux nouvelles pièces.

La première, *Eugène ou la Rencontre* est une comédie en cinq actes et fut jouée dans les mêmes conditions que *Cléopâtre captive* et avec un égal succès.

C'est encore une imitation, imitation italienne cette fois ; mais, comme Jodelle en prend les personnages dans la société de son temps, ils ont une certaine vie, et cette pièce est certainement sa meilleure.

Le personnage principal, Eugène, est un abbé commandataire, c'est-à-dire laïque, qui jouit des bénéfices de l'église, sans faire partie de celle-ci, comme Brantôme, Desportes et tant d'autres. Il a toutes les félicités de la vie, même une charmante maîtresse, Alix, qu'il vient de marier, avec cent écus de dot, à un lourdaud, nommé Guillaume, qui n'a du mari que le nom ; mais le malheur est que la jeune femme en aime un troisième, une espèce de capitan appelé Florimond. L'action se complique encore de l'amour d'une dame

Hélène, sœur de l'abbé et jalouse d'Alix, pour l'heureux soudard. Il en résulte que la comédie côtoie un instant le drame. Hélène ne parle de rien moins que de tuer sa rivale, et, si le mari reste assez indifférent au danger que court sa femme, l'abbé, lui, essaie de détourner le coup. Enfin, il y réussit, et tout s'arrange — à la façon du temps — par le mariage de Florimond avec Hélène, et la paisible possession d'Alix par l'abbé, qui termine ainsi joyeusement la pièce :

Sus, entrons, on couvre la table ;
Suivons ce plaisir souhaitable
De n'estre jamais soucieux,
Tellement mesme que les dieux,
A l'envy de ce lieu volage,
Doublent au ciel leur saint breuvage.

Quant à la seconde, *Didon se sacrifiant*, tragédie en cinq actes, elle fut aussi jouée ; mais on ignore dans quelles conditions. En voici une courte analyse.

Achate ouvre la pièce en faisant part à Ascagne et à Palinure de l'ordre qu'il vient de recevoir d'Enée de se préparer à mettre à la voile pour s'éloigner de Carthage, où l'a-

mour de Didon l'a retenu trop longtemps. Les vaisseaux prêts, Enée, pour obéir aux dieux, qui l'appellent au Latium, s'embarque avec les siens, et, emporté par la haute mer, aperçoit des flammes qui s'élèvent de Carthage ; ce qui lui fait redouter un acte de désespoir de Didon. Enée ne s'est pas trompée : la malheureuse, désespérée de cet abandon, se frappe de son poignard et se livre aux flammes d'un bûcher préparé par son ordre.

On le voit, c'est purement et simplement l'épisode amoureuse de l'*Enéïde*, traduit et mis en scène, sans plus d'efforts pour chercher une *pièce*.

Les trois pièces que nous venons d'analyser sont les seules qu'ait fait jouer Jodelle. Voici la raison qu'il en donne lui-même : « J'avois des tragédies et des comédies, les unes achevées, les autres pendues au croc, dont la plupart m'avoient été commandées par la roine et par Madame, sœur du roy, sans que les troubles du temps eussent permis d'en rien voir, et j'attendois une meilleure occasion. »

La vraie raison, à notre avis, est que la cour, malgré son premier engoûment, oublia peu à peu Jodelle, surtout après le piteux avortement d'une représentation ordonnée par lui à l'Hôtel-de-Ville, *le Navire des Argonautes* (car il était devenu bientôt, pour un moment, le fournisseur breveté de la cour, comme Gringore cinquante ans avant), où le machiniste ignorant avait mis deux *clochers* dans la mer, au lieu de deux *rochers*.

Cet oubli de la cour, qui le laissa tomber et mourir dans la misère, est clairement prouvé par le sonnet qu'il adressa, sur la fin de sa vie, à Charles IX et qui se termine par ce vers expressif :

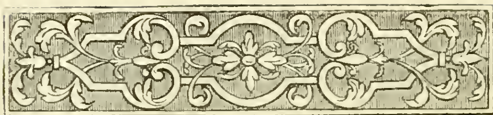
Qui se sert de la lampe au moins de l'huile y met.

Quoi qu'il en soit, les contemporains regardèrent Jodelle comme un incomparable génie tragique, à commencer par Ronsard, qui, d'un seul coup, le met au-dessus de Sophocle et de Ménandre. Malheureusement, c'est une erreur du temps que la postérité n'a pas acceptée.

« Nulle invention dans les caractères, les

situations et la conduite de la pièce, dit avec autorité Sainte-Beuve, jugeant Jodelle et son école : une reproduction scrupuleuse, une contrefaçon parfaite des formes grecques ; l'action simple, les personnages peu nombreux, des actes forts courts, composés d'une ou de deux scènes et entremêlés de chœurs ; la poésie lyrique de ces chœurs bien supérieure à celle du dialogue ; les unités de temps et de lieu observées moins en vue de l'art que par un effet de l'imitation, un style qui vise à la noblesse, à la gravité... telle est la tragédie dans Jodelle et ses contemporains... C'étaient simplement, conclue-t-il et, conclurons-nous, avec lui, des écoliers jeunes, studieux, enthousiastes. »





II. — L'École de Jodelle.

JODELLE avait ouvert la voie : ses contemporains et ses successeurs l'y suivirent à l'envi.

Les passer l'un après l'autre en revue nous retarderait énormément sans beaucoup de profit ; car notre troisième époque compte plus d'une centaine d'auteurs dramatiques, et la plupart sont loin d'avoir laissé à glaner dans leurs œuvres. Nous nous contenterons donc d'étudier les principaux.

Pour commencer, nous allons parler de ceux qui composent comme l'école de Jodelle et parmi lesquels nous avons cru devoir choisir seulement les neuf suivants : La Péruse, Grévin, Saint-Gelais, Jean de la Taille, Rémy Belleau, Antoine Baïf, Pierre de Larivey, Antoine de Montchrétien et Pichou.

La vie de Jean de la Péruse n'est guère connue que par ce qu'en disent La Croix du Maine et Pasquier, qui tous les deux rapportent qu'il joua un rôle dans *Cléopâtre captive* et dans *Eugène,* de son ami Jodelle. Il est né à Angoulême ; mais on ne sait précisément en quelle année. Quant à l'époque de sa mort, ceux qui en font mention se bornent à dire qu'elle eut lieu au plus tard en 1555.

Il est le premier qui se lança sur les traces de Jodelle. Sa *Médée,* seule pièce qu'il ait laissée, fut jouée, croit-on, dès 1553. Comme ce n'est guère, du reste, qu'une traduction de la *Médée* de Sénèque, nous n'en donnerons aucune analyse. Nous ferons seulement remarquer que l'alternative des rimes masculines et des rimes féminines y est observée, et que, depuis, cette alternative fut une règle absolue pour les auteurs tragiques et comiques.

Jacques Grévin, né à Clermont en Beauvoisin, vers 1540, mourut le 5 novembre 1570, à Turin, à la cour de Marguerite de France, femme d'Emmanuel-Philibert, duc de Savoie, dont il était médecin et qui, non

content de lui faire de magnifiques funérailles, prit soin de sa veuve et de sa fille. Dès l'âge de quinze ans, devenu l'amant de Nicole Estienne, fille du médecin Charles Estienne, il se fit bientôt connaître par des poésies galantes que cet amour lui avait inspirées et qui parurent ensemble sous le titre de l'*Olympe*. Il fut bientôt séparé de sa maîtresse, qui devint la femme de Jean Liébaut, médecin, auteur de *La Maison rustique*; mais il ne perdit pas pour cela ses aptitudes poétiques.

Il changea seulement de genre et se mit à imiter Jodelle en se livrant à la composition dramatique.

Il a laissé trois pièces, représentées au Collége de Beauvais, à Paris : la première, *la Trésorière*, le 5 février 1558; les deux autres, *la Mort de César*, tragédie, et *les Esbahis,* comédie, le 16 février 1560.

Toutes les trois ont de la valeur : la versification en est facile et les plans assez bien faits.

Quelques mots de chacune.

Constance, *la trésorière,* mariée à un nom-

mé Richard, est une gaillarde : elle a deux amants à la fois, un protonotaire et un gentilhomme appelé Louis, qui tous les deux lui font des présents considérables. Malheureusement pour elle et pour celles qui lui ressemblent cette double intrigue ne peut guère durer, quelque talent qu'une femme mette à la conduire, et c'est la morale de l'histoire. Un domestique du gentilhomme ayant vu entrer le protonotaire chez elle pendant l'absence du mari, prévient son maître, et celui-ci accourt et surprend le couple. Pour comble, le mari survient à son tour, et l'amant trahi lui apprend tout, le forçant même à lui rendre l'argent donné à sa femme. Le plus curieux, c'est qu'après tout cela le mari se réconcilie avec elle et que la drôlesse, au lieu de se tenir heureuse d'en être quitte ainsi, ne pense plus qu'à recommencer en prenant mieux ses précautions.

La mort de César ne manque pas de passages remarquables. En voici un qui est d'un haut enseignement philosophique :

CALPURNIE.

Heureux et plus heureux l'homme qui est con-
[tent
D'un petit bien acquis et qui n'en veut qu'autant
Que son train le requiert ! Las ! il vit à sa table,
Toujours accompagné d'un repas désirable.
Il n'a soucy d'autruy ; l'espoir des grands trésors
Ne luy va martellant ni l'âme ni le corps ;
Il se rit des conseils et leurs maux il escoute ;
Il n'est craint de personne et personne il ne
[doute ;
Il voit les grands seigneurs, et, contemplant de
[loing,
Il rit leur convoitise et leurs maux et leur
[soing ;
Il rit des vains honneurs qu'ils bâtissent en teste,
Dont les premiers de tous ils sentent la tem-
[peste.
Si le ciel, murmurant, les voit d'un mauvais œil,
Accable d'un seul coup leur bien et leur orgueil.

Les *Esbahis* passent généralement pour la meilleure pièce de Grévin.

Un vieux marchand, nommé Josse, dont la femme est partie avec un gentilhomme, tombe amoureux de la fille d'un de ses amis et la lui demande en mariage. Le père dit oui, sans trop se préoccuper de la première

femme de son futur gendre, et tout se prépare pour la noce. Tous deux ont comptés sans leur hôte. La jeune fille, qui aime et est aimée, fait entrer son jeune amoureux dans sa chambre, sous le déguisement du bonhomme Josse. Son père, qui a vu l'entrée du personnage, prend très-bien la chose et, à la première rencontre, complimente même Josse sur les arrhes que la petite veut bien lui laisser prendre.

Naturellement, Josse n'y comprend rien, et jure ses grands dieux à Gérard qu'il s'est trompé. L'autre, piqué de ce manque de confiance envers un père aussi facile que lui, s'emporte, et tous deux en arrivent au point de se battre.

Surviennent un italien, messire Pantalone et un gentilhomme, qui tâchent de les séparer, puis une femme que ces deux derniers reconnaissent avec ébahissement (et de là le nom des *Esbahis*) pour une de leur anciennes maîtresses, et Josse, ô comble de l'infortune! pour sa femme elle-même, qu'il croyait bien morte et enterrée et qui l'est si peu qu'elle veut lui arracher les yeux.

Le pauvre mari est obligé de lui demander pardon et de la reprendre avec lui, et la pièce finit par le mariage de la pauvre fille avec son amoureux.

Mellin de Saint-Gelais, né en avril 1491, à Angoulême, dont son père était évêque, et mort bibliothécaire du roi, en octobre 1558, fit ses études à Paris, et, à peine âgé de vingt ans, passa en Italie, où il s'occupa de jurisprudence. Quittant bientôt cette science aride pour s'attacher successivement à la philosophie et à l'astrologie, et, étant revenu en France, il se fit bientôt connaître par des poésies qui le posèrent en rival de Clément-Marot.

Sur la fin de sa vie, entraîné par l'exemple de Jodelle, il se livra à la composition dramatique. On a de lui une tragédie posthume, *Sophonisbé,* qui fut jouée à Blois, en 1559, devant Henri II.

Chose singulière pour une pièce venant d'un auteur qui avait le vers si facile, elle est en prose, sauf les chœurs. Disons en passant que c'est la première dans ces conditions que nous ayons rencontrée jusqu'ici.

Cette pièce n'ayant rien, d'ailleurs, de particulièrement remarquable, et le sujet de *Sophonisbé*, plusieurs fois traité, étant assez connu, nous n'en donnerons aucune analyse ni citation.

Jean de la Taille, seigneur de Bondaroy (1), né en 1540, au château de ce dernier nom, près de Pithiviers, et mort, dit-on, à 97 ans, au même château, s'occupa de bonne heure de littérature.

Outre un discours sur l'*Art de tragédie*, où il critique avec hauteur les pièces de l'ancienne école, moralités et soties, un autre sur *les Duels* et peut-être une *Histoire abrégée de singeries de la Ligue*, qu'on lui attribue, il a laissé deux tragédies en vers, tirées de la Bible : *Saül le furieux* et *les Gabaonites,* ainsi qu'une comédie en prose intitulée : *Les Corrivaux*, jouée en 1562.

(1) Il eut un frère, Jacques de la Taille, né en 1542 et mort à vingt ans, qui composa un discours sur la *Manière de faire des vers en françois comme en grec et en latin* (c'est-à-dire avec brèves et longues, sans rime) et deux tragédies : *Daire* (Darius) et *Alexandre*.

Nous ne parlerons que de cette dernière pièce, qui est sa meilleure.

Commençons par en citer le prologue, qui dira assez les prétentions de la nouvelle école.

« Il semble, messieurs, à vous voir assemblez en ce lieu, que vous y soyez venus pour ouïr une comédie. Vrayment, vous ne serez point déceus de vostre intention. Une comédie, pour certain, vous y verrez : non point une farce ni une moralité. Nous ne nous amusons point en chose ni si basse ni si sotte et qui ne montre qu'une pure ignorance de nos vieux françois. Vous y verrez une comédie faite au patron à la mode et au portrait des anciens grecs et latins ; une comédie, dis-je, qui vous agréera plus que toutes (je le dis hardiment) les farces et moralités qui furent onc jouées en France. Aussi, avons-nous grand désir de bannir de ce royaume telles badineries et sottises, qui, comme amères espiceries, ne font que corrompre le goût de notre langue. »

A la pièce elle-même maintenant, si pompeusement annoncée par le prologue.

Elle s'ouvre par la confidence que Resti-

tue, fille de Jacqueline, fait à sa nourrice d'avoir été séduite par un jeune homme appelé Filadelfe, qui prenait pension chez sa mère : il l'a abandonnée pour Fleur-de-Lys, fille adoptive d'un bourgeois nommé Frémin. La nourrice console Restitue comme elle peut et lui conseille de demander la permission à sa mère d'aller prendre quelque temps l'air à la campagne, et pour cause. Les deux femmes parties, arrive le séducteur, qui se reproche d'avoir quitté Restitue, mais s'en excuse sur l'amour qu'il a pour Fleur-de-Lys. A ce moment, le valet du père de celle-ci vient avertir le jeune homme que son maître s'absente pour plusieurs jours et qu'il faut profiter de l'occasion pour enlever Fleur-de-Lys, puisque l'autre ne veut pas la lui donner. Elle accepte et l'on convient d'un signal.

C'est là le premier acte, qui devrait être toute l'exposition ; mais celle-ci n'est pas finie, comme on va le voir.

Au commencement du deuxième acte, Euvertre, fils de Gérard, riche bourgeois de Paris, fait part à son valet qu'il est amoureux fou de Fleur-de-Lys, et que son père lui

refusant son consentement pour l'épouser, parce qu'elle n'est pas assez riche, il a résolu d'enlever Fleur-de-Lys et que la chose est arrêtée, de concert avec Alizon, servante de la jeune fille. Survient cette dernière, qui annonce au jeune homme le départ prochain du père et convient d'un signal pour introduire, en son absence, l'amoureux dans la maison.

Nous revenons ici à Restitue. Sa mère, inquiète de l'état de santé où elle la voit, envoie chercher le médecin. Celui-ci arrive aussitôt, plus pressé que certains de ses confrères de nos jours, et déclare, sans long discours, que Restitue est enceinte. Colère de Jacqueline, qui tombe sur sa fille à bras raccourcis en lui demandant le nom du séducteur.

L'auteur laisse là mère et fille et passe au double projet d'enlèvement. Claude fait entrer Filadelfe chez le père de Fleur-de-Lys, pendant qu'Alizon rend le même service à Euvertre. Rencontre des deux rivaux, qui se querellent et mettent l'épée à la main. Aux cris d'effroi de Fleur-de-Lys, le guet vient,

arrête les combattants et conduit les deux jeunes gens et le valet chez le chevalier du guet. Sur ces entrefaites, arrive Benard, père de Filadelfe, qu'aborde Jacqueline, qui l'accable d'injures et lui demande raison de la séduction de sa fille. Paraît Fremin, qui sort de chez lui, où Alizon lui a appris l'enlèvement de sa fille. Les deux vieillards se content leurs chagrins, et Gérard en profite pour faire part à Fremin qu'il lui a été enlevé une fille nommée Fleur-de-Lys au siége de Metz par le connétable de Montmorency. Fremin lui apprend alors que cette même Fleur-de-Lys a été recueillie par lui et qu'il l'a élevée comme sa propre fille.

A son tour, survient Gérard, qui a été averti que son fils Euvertre est en prison. Conversation entre les trois pères. Gérard, apprenant que Fleur-de-Lys est fille de Benard, qui est très-riche, consent au mariage de celle-ci avec son fils. Tout s'arrange. Le chevalier du Guet, qui se trouve être des amis de Gérard et de Fremin, met les prisonniers en liberté, et Filadelfe épouse Restitue, et Fleur-de-Lys, Euvertre.

Tels sont les *Corrivaux*, dont l'intrigue semblerait assez naïve aux spectateurs de nos jours, mais qui, paraît-il, eut beaucoup de succès auprès du public d'alors en inaugurant les histoires d'enfants perdus, dont on devait tant abuser depuis.

Rémy Belleau, né à Nogent-le-Rotrou, en 1528, et mort à Paris, le 6 mars 1577, après avoir été précepteur de Charles de Lorraine, duc d'Elbœuf, dont il avait suivi le père, général des Galères, en Italie, lors de l'expédition de Naples, fut un des meilleurs poètes de la pléiade.

Ses poésies sont nombreuses. On cite particulièrement : La *Bergerie* et les *Odes d'Anacréon*. Il a laissé aussi une comédie en cinq actes, en vers de huit syllabes, jouée en 1563 ou 1564 : *la Recognue*.

Voici l'analyse de cette comédie.

A la prise de Poitiers, par le maréchal de Saint-André (1er août 1562), un capitaine français, Rodomont, a sauvé une jeune religieuse. Il l'a emmené à Paris, où elle a quitté le voile pour se faire huguenote. Une guerre survenant qui rappelle le capitaine à

l'armée, il confie Antoinette (c'est le nom de la nonne défroquée) à un vieil avocat de ses amis.

Celui-ci tombe amoureux de la belle et fait tous ses efforts pour en être aimé. Mais c'est en vain : aussi peu sensible aux soins du vieillard qu'au souvenir du capitaine, elle accorde ses flûtes avec celles d'un jeune homme, avocat, lui aussi, qui est venu dans la maison. Voilà l'exposition.

Paraît alors Jeanne, la servante du vieil avocat, qui vient se plaindre du mal qu'elle a en servant un vieux fou et une maîtresse querelleuse et jalouse. Survient celle-ci, qui, pour donner raison au portrait que sa servante vient de faire d'elle, commence par la quereller.

Venant ensuite à la question principale, elle emmène Jeanne pour l'aider à rompre les intrigues de son mari. L'une et l'autre parties, arrive Antoinette, qui déplore sa situation, d'autant plus fâcheuse, dit-elle, que depuis quelque temps, elle n'a aucune nouvelle du capitaine. Puis, paraissent l'avocat et une voisine, puis maître Jean, clerc du

premier, qui revient du Palais avec un énorme appétit. Il fait une description assez comique de la vie à laquelle lui et ses camarades sont assujettis; après quoi, se souvenant que son patron lui a proposé certain mariage, il sort pour aller y réfléchir et dîner.

L'avocat a, en effet, offert Antoinette à son clerc avec une charge d'huissier ou de clerc du greffe pour la dot; celui-ci accepte, et l'avocat, tranquille alors de ce côté, invente la nouvelle que le capitaine vient d'être tué à la prise du Havre, et, faisant part de la chose à sa femme, lui dit que leur devoir est de faire au plus tôt une position définitive à Antoinette en lui donnant un mari, par exemple, maître Jean, à qui on achètera une charge. La dame, qui a bon cœur et qui, du reste, n'est pas fâchée d'être débarrassée de la belle, non-seulement accueille les projets de son mari, mais encore le presse de les mettre à exécution. Cependant, le jeune avocat, que son valet Potiron a instruit de tout, fait tous ses efforts auprès d'Antoinette pour la détourner de ce mariage. C'est en vain. Sachant que son jeune

amant ne peut pas la prendre pour femme sans dot, elle déclare qu'elle aime mieux épouser Jean que de ne pas avoir de mari. Tout à coup, revient le capitaine, et tous les projets s'écroulent. Qu'on soit pourtant sans inquiétude : les choses vont encore bien mieux s'arranger. A l'instant, arrive chez l'avocat, pour un important procès qui a été gagné, un vieux gentilhomme qui reconnaît Antoinette pour sa fille, et la marie au jeune avocat en achetant à celui-ci une charge de conseiller au Parlement. Ce n'est pas tout. Comme il faut que tout le monde soit content, le même gentilhomme promet une de ses nièces au capitaine, ainsi dépossédé d'Antoinette, donne tous les dépens du procès gagné au vieil avocat, cent écus d'épingles à sa femme, obtient une petite charge pour le clerc et même habille les domestiques de neuf pour la noce. Et tout est pour le mieux et dans le meilleur des mondes possible — de comédie.

Jean-Antoine de Baïf, né en 1532, à Venise, et mort à Paris, le 9 septembre 1589, était fils naturel de Lazare de Baïf (ambassa-

deur de François Ier dans cette première ville), poète et auteur de traductions en vers de l'*Electre* de Sophocle et de l'*Hécube* d'Euripide. Naissance oblige poète, à son tour, outre quantité de poésies, Jean-Antoine composa deux pièces : *Antigone*, tragédie en vers de dix syllabes, simple traduction de Sophocle, et *le Brave*, comédie en vers de huit syllabes, imitée de Plaute. Ajoutons que Charles IX, qui l'avait nommé secrétaire de sa chambre, lui donna, en 1570, des Lettres patentes pour changer en « Académie de poésie et de musique » les réunions qui se tenaient chez lui, au faubourg Saint-Marceau, mais que cet essai d'Académie mourut avec notre auteur.

Le Brave n'étant guère qu'une traduction du *Miles Gloriosus* de Plaute, et ne contenant aucun passage remarquable, avec ses vers durs et irréguliers, nous n'en donnerons ni analyse ni extrait. Nous dirons seulement que cette pièce fut jouée devant Charles IX et sa cour à l'hôtel de Guise, le mardi 28 janvier 1567, « pour demonstrance d'allégresse publique en la paix et tranquillité commune de

tous les princes et peuples chrétiens de ce royaume », comme l'indique le titre de l'imprimé, en ajoutant que, dans les entr'actes, on « récita » cinq chants, qui étaient des cinq auteurs suivants : Ronsard, Baïf, Desportes, Filleul (auteur de la pastorale des *Ombres,* représentée au château de Rouen, le 29 septembre 1566) et Belleau.

Pierre de Larivey, né à Troyes, mort vers 1612, se fit prêtre et devint chanoine de Saint-Etienne de Troyes ; ce qui ne l'empêcha pas de se livrer à des œuvres plus que profanes, à commencer par son théâtre, qui se compose de neuf comédies (en prose), imitées d'auteurs italiens : *Le Lacquais, la Vefve, les Esprits, le Morfondu, les Jaloux, les Escolliers, les Fidelles, la Constance* et *les Tromperies.*

Dans ces pièces, l'intrigue tient plus de place que les caractères ; mais elles offrent un dialogue naturel, un style franc et vigoureux, des passages d'un véritable comique et la première silhouette de personnages devenus classiques, comme Frosine et Scapin.

Nous donnerons l'analyse des *Esprits*, qui

passent pour la meilleure pièce de Larivey et furent joués entre 1572 et 1579.

Deux frères, Urbain et Fortuné, fils de Séverin, homme aussi avare que riche, font du mieux qu'ils peuvent pour donner raison au proverbe : « A père avare fils prodigue». L'un fait la débauche avec une fille nommée Féliciane, chez son père, en l'absence de celui-ci ; l'autre, qui est chez son oncle Hilaire, entretient une maîtresse, Apolline, qui prête d'accoucher, a été renfermée par sa tante dans un couvent, dont celle-ci est abbesse ; ce qui tourmente fort le pauvre amant.

Urbain et Féliciane sont à table et espèrent encore de longues heures de tête-à-tête, quand tout à coup le valet Frontin annonce le retour du père, le bonhomme Séverin. Comment faire ? « Rassurez-vous, dit Frontin à Urbain, effrayé. Si vous voulez suivre mon conseil, vous vous tirerez de là. » Il lui glisse quelques mots à l'oreille et court au-devant du père, à qui il fait accroire que « les esprits malins » se sont emparés de sa maison, (1)

(1) Depuis, Monfleury s'est servi de cette idée, dans le premier acte de son *Comédien-*

qu'ils y font un vacarme étrange et accablent les passants de pierres et de tuiles. En effet, à peine Séverin s'approche-t-il qu'il voit par lui-même les preuves de ce que vient de lui apprendre Frontin. Il déplore son malheur et, comme il laisse échapper le mot de bourse, Frontin lui demande si la bourse aux deux mille écus est dans la maison. « Et où prendrais-je deux mille écus ? » réplique brusquement Séverin. Il renvoie au plus tôt le valet sous un prétexte quelconque : c'est qu'il a sous son manteau une grosse bourse qu'il portait chez lui et que maintenant il veut cacher ailleurs, et pour cause. Mais où trouver un endroit assez sûr ! Enfin, il se décide à creuser un trou pour y mettre son trésor, et, le déposant religieusement dedans : « Eh ! mon petit trou, mon mignon, dit-il, je me recommande à toi ! Or sus ! au nom de Dieu et de saint Antoine de Padoue ! » Malheureusement, il a été vu par Désiré, qui aime sa fille Laurence et qui, déclarant l'argent de bonne prise, pour la dot de celle-ci,

poète, et aussi Regnard, dans son *Retour imprévu*.

le prend et met des pierres en place dans la bourse.

Bientôt, cependant, on revoit Séverin, avec Frontin, qui promet de l'adresser à un homme assez habile pour forcer les « esprits » à quitter sa maison. L'avare revient bientôt avec l'homme en question, maître Josse, qui commence ses conjurations. Frontin, qui répond, de l'intérieur de la maison, pour les esprits, consent enfin à la quitter, et offre trois moyens pour eux de constater leur départ : ou réduire la maison en cendre, ou prendre le rubis qui est au doigt de Séverin, ou d'entrer dans le corps de celui-ci. Sévérin, quoique fort étonné que les esprits aient vu sa bague, qui est cachée par un gant, consent à la sacrifier; mais, comme il a peur de ne pas pouvoir supporter leur vue, il prie le sorcier Josse de lui bander les yeux. Frontin en profite pour lui prendre la bague, et Urbain et Féliciane pour sortir. Séverin entre ensuite dans la maison désensorcelée, et Raffin arrive et instruit l'avare qu'Urbain, son fils, vient de lui emprunter de l'argent sur un rubis qu'il croit faux. Peut-être l'af-

faire va-t-elle se tirer au clair par la montre du bijou ; mais Frontin survient à propos et fait passer Raffin pour un fou. Resté seul, Séverin court au trou pour revoir son argent, et, trouvant des cailloux à la place, tombe de désespoir, dans des divagations dont Molière s'est souvenu au quatrième acte de l'*Avare*. Il sort en déclarant à Frontin, qui est accouru à ses cris, qu'il veut aller trouver le lieutenant-criminel et faire emprisonner tout le monde.

Le quatrième acte, qui suit, est presque tout entier rempli de perplexités d'Hilaire, frère de Séverin, qui est assez embarrassé à consoler l'avare et à apaiser, en même temps, l'abbesse du couvent où Appoline vient d'accoucher d'un beau garçon.

Enfin, tout s'arrange au cinquième acte, dans un dénouement auquel Molière paraît avoir encore emprunté. Un riche marchand nommé Gérard, huguenot qui a échappé au massacre de la Saint-Barthélemy, arrive tout exprès pour se déclarer le père de Féliciane. Raffin le présente à l'avare en lui disant qu'il la trouvé dans le moment même. L'a-

vare, qui croit qu'il est question de sa bourse, répond en conséquence. Gérard et Raffin, qui ne comprennent rien à ce quiproquo, prennent le bonhomme pour un fou et vont trouver Hilaire.

Celui-ci a réussi heureusement auprès de l'abbesse en lui promettant de donner un époux le jour même à Appoline. Se prêtant aux circonstances, Désiré, qui tient la bourse de Séverin, la lui rend, et ce dernier consent à son mariage avec Laurence. Il ne veut pas entendre parler de dot; mais Hilaire s'en charge. Un second mariage, assez inattendu, achève le dénouement : celui d'Urbain et de Féliciane.

Antoine de Montchrétien, sieur de Vatteville, né à Falaise, en 1575, d'un apothicaire, et mort en 1621, au moment où il organisait une révolte calviniste en Normandie, et après avoir eu une foule d'aventures, dont l'une, un duel, l'avait forcé de se réfugier en Angleterre, fit marcher de front des choses assez étrangères l'une à l'autre, publiant un *Traité d'économie politique* et s'occupant, en même temps, de poésie et de théâtre.

Ses tragédies sont : *Sophonisbé,* en cinq actes, avec chœurs, la première en France faite sur ce sujet ; *Les Lacènes ou la Constance; David ou l'Adultère; Amon ou la Vanité ; Hector ;* une *Bergerie* en cinq actes en prose ; *l'Ecossaise ou le Désastre*

Nous dirons un mot de cette dernière pièce, la première qui ait été inspirée par la tragique destinée de Marie-Stuart, moins de vingt ans après la mort de cette reine.

Dans cette pièce, qu'il dédia à Jacques Ier, fils de la reine décapitée, l'auteur a bien conservé le fond de l'histoire et même assez généralement le caractère de Marie Stuart ; seulement, il a rejeté, autant qu'il a pu, la conduite d'Elisabeth sur ses favoris.

C'est au commencement du quatrième acte que Marie-Stuart s'entend signifier son arrêt de mort. Tout le reste de l'acte est rempli de ses plaintes. Au cinquième, un messager raconte sa mort héroïque. Le chœur des femmes veut la pleurer ; mais le messager leur dit de changer ces cris funèbres en des chants de fête, pour célébrer la mort d'une martyre ; ce qu'elles font et ce qui termine la pièce.

En somme, cette pièce est assez faible ; cependant, elle dut avoir un certain succès quand elle parut sur la scène, en 1605, dix-sept ans à peine après le dénoûment de la trop véritable tragédie dans laquelle Marie Stuart perdit la vie.

Pichou (de), né à Dijon, en 1597, assassiné à Paris, en 1631, a laissé diverses pièces qui lui valurent les bonnes grâces de Richelieu, et lui firent une certaine réputation dans le public. On cite surtout : *les Aventures de Rosiléon,* comédie tirée de l'*Astrée ; la Fille de Scyre*, pastorale ; *les Folies de Cardénio,* comédie tirée de *Don Quichotte.*

Voici quelques mots sur cette dernière pièce, jouée en 1629.

C'est, en même temps, la première œuvre dramatique de l'auteur et la première qu'on ait emprunté au célèbre livre de Cervantès. Elle est, du reste, passable dans la forme, comme on en jugera par l'extrait suivant, qui est comme la morale de l'histoire, tirée par Sancho Pança :

Qu'on ne m'en parle plus : je connais clairement
Que tout cet appareil est un déguisement.

Mais si je suis jamais dans mon petit ménage,
Si je puis une fois retrouver mon village,
On m'ôteroit les yeux, on pourrait m'écorcher,
Pour me faire quitter l'ombre de son clocher !
Au diable soit le maître et sa chevalerie !
Ce pénible métier vient de sa rêverie.
J'ai tout quitté pour lui, mes enfants, ma maison;
J'ai souffert mille maux, j'ai perdu mon grison.
O dieux ! que je connais mon espérance vaine !
Que j'ai mal employé ma jeunesse et ma peine !





III. — *L'ancienne École.*

L'école de Jodelle ne doit pas nous faire oublier complétement l'ancienne école, c'est-à-dire les auteurs et les œuvres qui continuèrent l'ancien répertoire de farces, sotties et moralités, sous d'autres noms et avec des modifications et des améliorations empruntées à la nouvelle école, et furent comme des intermédiaires effacés entre la *Farce de Maistre Pathelin* et *Tartuffe :* nous allons parler des plus marquants des uns et des autres.

C'est d'abord, dans l'ordre du temps, une farce anonyme en un acte, en vers, les *Femmes sallées*, jouée en 1558.

Deux amis, Marceau et Julien, ont épousé des femmes très-douces. Cette douceur, si extraordinaire chez le sexe faible,

est, en même temps si grande, qu'elle paraît un défaut aux maris et qu'ils cherchent un moyen de le corriger. On convient d'aller trouver

... Maistre Macé, lequel est
Grand philosophe : s'il luy plaist,
Aigres les fera tous deux.

Les maris arrivent chez le « grand philosophe », qui nous apprend, dans un court monologue, que toute sa magie consiste à duper ceux qui s'adressent à lui, et ils exposent leurs cas, qui est d'avoir des femmes trop douces.

MAISTRE MACÉ.

Il les faut saller seulement...

MARCEAU.

Or, ça ! les sçauriez-vous saller,
Qui bon argent vous donneroit.

MAISTRE MACÉ.

Amenez-les moy, amenez.

Les deux maris donnent chacun une pistole au philosophe et vont chercher leurs femmes. Ils reviennent avec elles et les confient à Maître Macé, qui, les maris partis,

conseille aux deux femmes de n'être plus si douces avec eux, puisqu'ils sont assez bêtes pour ne pas apprécier leur rare qualité, et de se rendre les maîtresses à la maison. Les femmes promettent de suivre l'avis, et elles le suivent sans plus tarder ; car, les maris revenant pour les reprendre, Gillette, femme de Marceau, apostrophe ainsi celui-ci et son compère pour commencer :

Sont vos fièvres quartaines,
Vilains et gaudisseurs infâmes !
Faites-vous donc saller vos femmes
Pour acquérir un deshonneur !

Françoise, femme de Julien, chante, à son tour, son antienne, et toutes deux daubent leurs maris à qui mieux mieux, et ne les laissent que pour leur en promettre autant à la première occasion. Aussi, nos deux imbéciles, toujours mécontents, les trouvent-ils beaucoup trop salées.

MARCEAU.

Je suis de ce coup mal content :
Le Diable emporte le sallage !

L'un et l'autre s'empressent de retourner

chez Macé pour y porter remède ; mais c'est en vain. « Les douces, dit-il,

Les douces je sçai bien saller,
Mais touchant de dessaller, point.

JULIEN.

Nous voici donc en piteux point.
Or bien, il nous faut endurer
Sans aucunement murmurer.
Ainsi celui ne se contente
D'une femme douce et plaisante
Qui faict un honneste devoir,
Mérite, comme vous avez peu voir,
D'en avoir une fort fascheuse,
Mal plaisante et mal gracieuse.

C'est la morale des *Femmes sallées,* qui sont évidemment inspirées par la *Farce de celui qui avait épousé une femme mute,* (dont nous avons parlé en l'attribuant à Rabelais), mais qui restent bien loin derrière.

Nous avons, d'un « maistre Jean Bretog, de Saint-Sauveur de Dyme », qui n'est pas autrement connu, une *Tragédie à huit personnages traictant de l'amour d'un serviteur envers sa maîtresse et de tout ce qui en advint,* jouée, croit-on, en 1561.

Voici quelques mots de cette pièce, dont nous ne parlons ici que parce qu'elle tient beaucoup de la moralité avec ses personnages de Service et Jalousie.

Loin de chercher à séduire sa maîtresse, le valet répond tout simplement à la passion de celle-ci, croyant peut-être qu'en bon serviteur, il doit faire tout ce qu'elle désire. Le mari, qui les surprend, n'est pas tout à fait de cet avis et fait conduire le valet trop zélé devant le prévôt. Pendant le procès, où l'accusé avoue le « délit », le mari meurt ; mais les choses n'en suivent pas moins leur cours. Le valet est condamné à être pendu, et la sentence s'exécute, après que le malheureux lui-même a dit au bourreau :

Là, sus, en poinct, archier ! fais ton devoir,
Exécutant l'arrest de la justice.

Nous soupçonnons vaguement que cette pièce a dû être une vengeance « poétique » de l'auteur, faute d'avoir pu en trouver un autre contre le valet qui s'était permis de le représenter auprès de sa femme sans procuration.

Passons à une farce intitulée : *Les morts et les vivants,* qui fut jouée vers 1573.

Nous ne connaissons cette pièce que par les *Diverses leçons* de Louis Guyon; mais, comme son récit donne justement l'histoire sur laquelle elle fut faite, le lecteur nous saura peut-être gré de lui transcrire ici un passage de notre auteur, qui vaudra au moins autant qu'une analyse de la pièce elle-même :

« En l'an 1554, au mois d'aoust, un avocat tomba en telle mélancolie et aliénation d'entendement qu'il disoit et croyoit estre mort ; à cause de quoi il ne voulut plus parler, rire ni manger ni mesme cheminer, mais se tenoit couché... Enfin, il devint si débile qu'on attendoit d'heure à heure qu'il dût expirer, lorsque voicy arrivé un neveu de la femme du malade, qui, après avoir tâché à persuader son oncle de manger, ne l'ayant pu faire, se délibéra d'y apporter quelque artifice pour sa guérison. Par quoy il se fit envelopper dans une autre chambre d'un linceul à la façon qu'on agence ceux qui sont décédez pour les inhumer, sauf qu'il avoit le

visage découvert, et se fit porter sur la table de la chambre où étoit son oncle, et se fit mettre quatre cierges allumés autour de lui, et avoit commandé aux enfants de la maison, serviteurs et chambrières, de contrefaire les plorans autour de lui. Somme, la chose fut si bien exécutée qu'il n'y eut personne qui eût pu se contenir de rire, mesme la femme du malade, combien qu'elle fut fort affligée, ne s'en put tenir, ni le jeune homme inventeur de cette affaire, qui, appercevant aucun de ceux qui estoient autour de lui faire laides grimaces, se prit à rire. Le patient pour qui tout cela se faisoit, demanda à sa femme que c'estoit qui estoit sur la table; laquelle répondit que c'estoit le corps de son neveu décédé. « Mais, répliqua le malade, comment seroit-il mort, veu qu'il vient de rire à gorge déployée? » La femme répond que les morts rioient. Le malade veut en faire l'expérience sur soi, et, pour ce, se fait donner un miroire, puis s'efforça de rire, et, connaissant qu'il rioit, se persuada que les morts avaient cette faculté, qui fut le commencement de sa guérison. Cependant, le jeune homme,

après avoir demeuré environ trois heures sur cette table estendu, demanda à manger quelque chose de bon. On lui présenta un chapon, qu'il dévora avec une pinte de bon vin; ce qui fut remarqué du malade, qui demande si les morts mangeoient. On l'assura que ouy. Alors, il demanda de la viande, qu'on luy apporta, dont il mangea de bon appétit. En somme, il continue à faire toutes actions d'homme de bon jugement, et peu à peu cette cogitation mélancholique lui passa. Cette histoire fut réduite en farce imprimée, laquelle fut jouée devant le roi Charles neufviesme, moy y estant. »

Nous arrivons à une *Histoire tragique de la pucelle de Dom-Remy, aultrement d'Orléans,* « nouvellement départie par actes et représentée par personnages », comme dit le titre.

Elle a pour auteur le père jésuite Fronton du Duc, et devait être représentée en mai 1580, aux bains de Plombières, pour « amuser » Henri III et sa femme; mais une épidémie fit fuir ceux ci et avorter le projet d'amusement.

On mange des merles, faute de grives. L'auteur se consola des « majestés » avec une « altesse », le duc de Lorraine Charles III, devant qui sa pièce fut jouée le sept septembre suivant et qui en fut même si satisfait, que, remarquant qu'il avait une robe toute déchirée (que cette robe déchirée était donc là à propos !), il lui donna cent écus d'or pour s'en acheter une autre.

Voici deux extraits de cette pièce, faite pour « amuser » et dont la charpente, ses idées et les vers sont également mauvais.

Le premier est tiré du second acte : les Français et les Anglais profitent d'une trêve pour se dire des aménités.

Ier SOLDAT ANGLOIS.

Va, malheureux françois !

IIe SOLDAT D'ORLÉANS.

O bourguignon salé !

SOLDAT BOURGUIGNON.

Rens, gascon, les oignons que tu as avallés !

SOLDAT GASCON.

O dogues d'Angleterre ! ah ! ils font les superbes,
Ceux qui en leur pays ne mangent que des her-
Chien, voilà des os ! [bes !

1ᵉʳ SOLDAT ANGLOIS.

O gentil perroquet !
Chante, tu es en cage, déploye ton caquet.

Passons au cinquième acte. Un messager vient rendre compte à un gentilhomme français de la mort de la pucelle :

A peine elle achevait (une prière) quand le bour-
[reau farouche
Lui a d'un fer tordu bridé toute la bouche.

(*On la jette ensuite dans le feu.*)

Lors vous eussiez ouy les voix des assistants :
« Coupe, coupe, bourreau, la corde et plus n'at-
Tu l'as assez rôtie ! » [tends !

LE GENTILHOMME.

O cruauté horrible !
Où est le fier lyon, le tigre tant terrible,
Le Bussyre (?) qui passe en cruaulté ceux-ci ?

Maintenant à Jean du Virey, sieur du Gravier et à ses tragédies. Né aux environs de Caen, il prit la carrière des armes en 1571, sous le maréchal de Matignon, lieutenant-général de la Normandie, qui le protégeait et lui fit avoir bientôt le commandement de la ville et du château de Cherbourg.

Retiré à Valognes après les guerres de religion, il employa ses loisirs à des travaux littéraires. Ayant traduit en vers le livre des Machabées, il s'imagina de faire une tragédie de cette traduction. Mis en goût par cette première pièce, qu'il intitula : *la Machabée* et présenta à la maréchale de Matignon dans une épître dédicatoire du 25 mars 1596, il en composa une seconde, toujours sur le même sujet, avec le titre de *Tragédie divine et heureuse victoire des Machabées sur le roy Antiochus,* qu'il fit paraître en 1600, en la dédiant à l'évêque de Constances.

Nous n'avons pas besoin de dire que ces deux prétendues tragédies, qui ne furent pas jouées et qui ressemblent aux anciens mystères, simples traductions, en mauvais vers, du Livre des Machabées, sans aucune division d'actes ni de scènes, n'existent pas comme pièces.

Voici, à titre de curiosité, un passage de la première : ce sont des imprécations que lance à Dieu Antiochus, voyant la foudre tomber sur son palais et le réduire en cendres :

Garde le ciel voûté, ses flambeaux et sa nue ;
Je ne veux plus de toy, car la paille est rompue,
Entre nous pour le seur. Je désire bien mieux
Commander aux Enfers qu'estre second aux
[cieux.
Un jour, aux lieux profonds, je feroy bien pa-
[roistre
A Pluton où je suis que je veux estre maistre !

Arrivons à Du Souhait. On ne connaît rien de lui que les œuvres littéraires qui sont restées sous son nom.

Outre une mauvaise traduction de l'*Iliade*, avec une continuation de sa façon, et l'histoire des événements qui ont précédé la guerre de Troie, il a laissé une tragédie, *Radégonde, duchesse de Bourgogne*, et une pastorale, *Beauté et Amour* (1596).

La « pastorale » n'est qu'une ennuyeuse et froide allégorie. La Beauté et l'Amour se disputent la préférence. Leur querelle est terminée par un jugement où la Beauté a l'avantage.

Quant à la « tragédie », en voici le sujet en deux mots :

Radégonde, épouse de Ferdinand, duc de Bourgogne, est éprise d'amour pour Floran,

favori de son mari. Reçue comme la femme de Putiphar, elle se venge comme elle, en dénonçant Floran au duc pour un audacieux qui a osé lever les yeux sur elle.

Le duc interroge Floran, et, en même temps qu'il se persuade de l'innocence du jeune homme, il découvre l'amour de celui-ci et de sa nièce.

La duchesse, à qui son mari fait part de cette découverte, fait de tels reproches à la jeune fille, dont elle est jalouse, que la malheureuse se perce le sein d'un poignard. Survient Floran, qui, fou de douleur, ne tarde pas à faire comme elle. Le duc, arrivant à son tour, demande l'explication de ce tragique spectacle. Voici la fin de la pièce :

FLORAN.

Vostre langue, monsieur, à causé notre mort.

MARCELINE.

Vostre nièce, jalouse, a quitté la première
Après mille regrets, la vie et la lumière ;
Puis Floran est venu, et, du mesme cousteau
De sa main homicide, a cherché le tombeau.

FERDINAND, *à Radégonde.*

Perfide créature et mensongère femme,
Qui, pour cacher ta faute et pour couvrir ton
As causé le trespas de ces amans icy [blasme,
Il faut que maintenant tu en meures aussi !

(Il tue Radégonde).

Farce joyeuse et profitable à un chascun, contenant la ruse, meschanceté et obstination d'aucunes femmes, par personnages, sçavoir : le mary, le serviteur, la femme, le serrurier. Tel est le titre, — un peu long, — d'une farce anonyme, jouée vers 1596 et évidemment inspirée par les *Femmes salées.*

Le mari trouve sa femme si méchante, qu'il envoie son serviteur chercher le serrurier pour inventer un moyen capable de la mettre à la raison ; ce à quoi l'ouvrier réussit, au grand contentement du mari et de confrères dans le même cas. Ces serrures ne sont guère bonness dans la réalité ; mais elles font rire ; ce qui est quelque chose.

Jacques Ouyn, né à Louviers, fit par dévotion un voyage à Rome, et à son retour, composa *Thobie,* « tragi-comédie », qui ne

fut probablement pas jouée, mais qui parut imprimée en 1597.

Cette pièce, qui suit le récit de la Bible à peu près pas à pas ne vaut pas grand'chose. Voici un passage du cinquième acte : c'est Thobie qui parle :

N'ai-je pas entendu mon amy Azarie?
Je le voy, je le voy! A propos, je te prie,
Quel discours a-t-il tint? Avez-vous apporté
Racontez-moi comment Gabel s'est comporté.
L'argent qu'il nous devait? Vous me semblez
Que songez-vous ainsi? [tout blesme.

Arrivons enfin à la *Comédie des proverbes*, « pièce comique » en trois actes, en prose, jouée avec le plus grand et le plus juste succès en 1606 : ce sera pour la bonne bouche après tant de mauvaises choses.

D'abord deux mots de l'auteur.

Adrien de Montluc, prince de Chabannes, comte de Cramail (petit-fils du fameux maréchal Blaise de Montluc), né en 1568 et mort le 22 janvier 1646, fut l'un des « beaux-esprits » de la cour de Louis XIII.

Ayant d'abord composé une mauvaise farce, *les Jeux de l'inconnu*, dont le cardinal

de Richelieu se moqua avec raison, il prit sa revanche avec la *Comédie des proverbes* (qui tient probablement son nom des proverbes dont elle est remplie).

C'est, sans contredit, la meilleure pièce comique du temps. Elle est précédée d'un prologue plein de verve où le docteur Thesaurus vient captiver la bienveillance des spectateurs ; puis, la scène s'ouvre.

Un certain gentilhomme, plus riche en armoiries qu'en argent, aime Florinde, fille du docteur Thesaurus, vieil avare, et est aimé d'elle ; mais le père le repousse et lui préfère une sorte de capitan nommé Fierabras. Le pauvre Lydias ne trouve d'autre moyen de renverser les obstacles que d'enlever sa belle, et c'est pour exécuter ce projet que nous le trouvons au lever du rideau, devant la maison du docteur. Aidé d'Alaigre, son valet, et profitant de la nuit, il compte mener l'entreprise à bien. Florinde (c'est le nom de la jeune fille) descend, accompagnée de Philippin, valet de son père. Pour effrayer celui-ci, d'Alaigre feint de le frapper et perce une outre, qui laisse couler du sang,

dont la vue fait tomber en pâmoison le pauvre valet, comme si c'était le sien, et, malgré l'arrivée de quelques voisins, qui s'empressent de disparaître pour ne pas subir le sort prétendu de Philippin, l'enlèvement s'opère haut la main. L'acte se termine par une querelle que fait Thesaurus, arrivant, à sa femme Marie et à son voisin Bertrand lequel lui apprend cet enlèvement, pour ne l'avoir pas empêché; puis, chacun rentré chez soi, par une conversation entre Lidias, Florinde et les deux valets, qui reviennent pour cela, — un peu naïvement, avouons-le, — devant la porte du docteur Thesaurus.

Enfin, d'Alaigre, en sortant, dit « aux violons » : « Soufflez, ménétriers, l'épousée vient! » ce qui est la plus ancienne preuve de l'usage introduit au théâtre de faire remplir les entr'actes par de la musique.

Au deuxième acte, Fierabras revient de ses expéditions pour épouser Florinde. Thesaurus lui apprend son enlèvement; ce qui met en fureur l'illustre capitaine. Il va tout exterminer, si on l'en croit; mais cela se borne à des rodomontades. Eux partis, Flo-

rinde, Lydias et Philippin (converti à la cause de Lydias, par reconnaissance, depuis qu'il a enfin reconnu que ce n'était pas son sang qui coulait), viennent attendre des nouvelles d'Alaigre, qu'ils ont envoyé à la découverte. Celui-ci arrive et fait un long récit des rodomontades et de la poltronnerie de Fierabras. Puis, ajoutant qu'il n'y a rien à craindre de lui, il déclare qu'il est temps de manger un morceau et fait faire à la compagnie un repas qui n'est pas la partie la moins comique de la pièce et qui est peut-être le premier qu'on ait mis en scène chez nous. On s'en donne tant, que bientôt on éprouve le besoin de dormir, et que l'on s'étend « à l'ombre, de peur des mouches, » après avoir quitté une partie de ses vêtements, comme si l'on était chez soi. A peine le dernier de nos personnages, a-t-il fermé l'œil, qu'arrivent deux bohémiens et deux bohémiennes, qui, traqués par le prévôt, profitent de l'occasion pour troquer leurs vêtements contre ceux des dormeurs. Ceux-ci s'éveillent enfin, mais trop tard : la farce est jouée. Ils la trouvent d'autant moins drôle, qu'ils savent, de

source certaine, que les bohémiens, qui leur ont laissé leurs loques, sont poursuivis, et qu'ils n'ont pas envie de se laisser pendre pour eux. Comment faire?

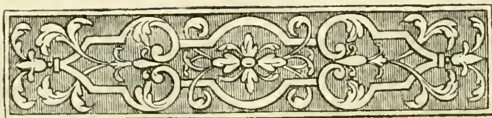
En attendant, on décide, sur l'avis de d'Alaigre, de se servir de ce déguisement pour tromper le bonhomme Thesaurus et le faire consentir au mariage de sa fille avec Lidias.

A l'ouverture du troisième acte, nous retrouvons les quatre bohémiens malgré eux qui prennent des mesures pour bien jouer leurs rôles. Ils y arriveront; car les voilà déjà qui parlent argot comme père et mère. Arrive Fierabas, tout hors d'haleine. Il vient dire à Thesaurus que, malgré toutes ses recherches, il n'a pu avoir aucune nouvelle des fugitifs, mais qu'il a songé à un moyen sûr pour se mettre sur leurs traces : c'est de consulter des bohémiens.

On fait entrer les quatre en question, et on les méconnaît si bien que le docteur Thesaurus demande à Florinde de lui dire sa bonne aventure; ce qu'elle fait de manière à émerveiller le bonhomme en lui racontant l'enlèvement de sa fille. Elle profite naturel-

lement de l'occasion pour conseiller à Thesaurus de consentir au mariage, et elle réussit à l'en persuader. De son côté, Fierabras interroge Philippin, qui a endossé les vêtements d'une bohémienne; mais, peu flatté de ce que lui dit cette vieille, il la quitte pour Florinde, à qui il déclare son amour sans plus de cérémonies. La belle le reçoit assez mal; cependant, elle ne brusque rien, de peur de découvrir le secret de la comédie. Enchanté des espérances qui lui sont laissées, le capitan donne une sérénade à Florinde.

La fête est troublée par l'arrivée imprévue du prévôt et de ses archers. Fierabras, abandonnant vers et musique, s'enfuit, comme s'il avait lieu de redouter la justice, et le prévôt entre dans la maison. Il y trouve Lidias, qu'il reconnaît pour son frère et qui lui raconte son aventure. On va chez le docteur Thesaurus, qui, heureux de retrouver sa fille et d'avoir un gendre frère du prévôt, consent à donner Florinde à Lidias, et tout se termine, au milieu de la joie générale, par le mariage des deux jeunes gens.



IV. — *Robert Garnier.*

PRÉCÉDEMMENT, nous avons vu les auteurs formant, pour ainsi dire, l'école de Jodelle ; nous venons de voir aussi ceux qui suivirent l'ancienne école : il en est d'autres qui, tout en s'inspirant de la première et en suivant la même voie, dépassèrent Jodelle en talent, et, ouvrant des horizons nouveaux, furent, à des degrés divers, comme des intermédiaires entre lui et Corneille, comme des jalons conduisant de l'un à l'autre.

C'est ceux-ci que nous allons étudier maintenant, en commençant par Robert Garnier, le premier en date.

Pour suivre plusieurs des derniers dans leurs œuvres, nous serons amenés à dépasser de beaucoup *le Cid* (1636), que nous avons

marqué comme devant ouvrir notre quatrième époque ; mais on n'en sentira que mieux combien on est encore loin de cette œuvre capitale, et combien il était temps que Corneille arrivât pour mettre notre théâtre à la hauteur où, depuis près d'un demi-siècle, Shakespeare avait mis le théâtre anglais et Lope de Véga, le théâtre espagnol.

Robert Garnier, né en 1534, à la Ferté-Bernard, dans le Maine, et mort lieutenant-criminel au Mans, en 1590, se livra de bonne heure à la poésie, et non sans honneur, puisque, étant écolier à Toulouse, il emporta le prix de l'Eglantine aux Jeux Floraux. Sa femme qui se nommait Françoise Hubert, était, dit-on, poète elle-même ; mais ce devait être probablement à la façon de la femme de Colletet, qui, dit plaisamment La Fontaine, enterra sa plume avec son mari. Il a laissé les huit tragédies suivantes, où l'on rencontre pour la première fois l'observation scrupuleuse de l'alternative des rimes féminines et masculines, et qui le mirent au-dessus de tous les auteurs tragiques du temps par la force et la correction,

deux choses jusque-là inconnues, qu'il mit dans ses vers :

Porcie (1568) ; *Hippolyte* (1573) ; *Cornélie* (1574) ; *Marc-Antoine* (1578) ; la *Troade* (1579) ; *Antigone* (1580) ; *Bradamante* (1582) ; *Sédécie ou les Juifs* (1583).

Nous n'avons rien de particulier à dire sur la première. Quant à la seconde, *Hippolyte*, nous en donnerons une citation, ne fût-ce que pour permettre de comparer avec la *Phèdre* de Racine, dont le sujet est le même. Il s'agit de la déclaration de Phèdre à Hippolyte. On connaît le passage de Racine : voici celui de Garnier, qui en est malheureusement bien loin :

PHÈDRE.

... L'amour consume, enclos,
L'humeur de ma poitrine, et desséche mes os ;
Il rage en ma mouelle, et le cruel m'enflamme
Le cœur et les poumons d'une cuisante flamme.

HIPPOLYTE.

C'est l'amour de Thésée qui vous tourmente [ainsy ?

PHÈDRE.

Hélas ! voire, Hippolyte, hélas ! c'est mon soucy.

J'ai, misérable, j'ai la poitrine embrasée
De l'amour que je porte aux beautez de Thésée,
Telles qu'il les avoit lorsque, bien jeune encor,
Son menton cottonnoit d'une frisure d'or,
Quand il vit, estranger, la maison dédalique
De l'homme mi-toreau, nostre monstre crétique.
Hélas ! que semblait-il ? Ses cheveux crespelez
Comme soye retorce en petits annelets,
Lui blondissaient la teste, et sa face estoillée
Estoit, entre le blanc, de vermillon meslée.
Sa taille, belle et droite, avec ce teint divin,
Ressemblait esgallée à celle d'Apollin,
A celle de Diane et surtout à la vostre,
Qui, en rare beauté, surpassez l'un et l'autre.
Si nous vous eussions vu quand vostre géniteur
Vint en l'isle de Crète, Ariane, ma sœur,
Vous eust plustost que lui, par son fil salutaire,
Retiré des prisons du roi Minos, mon père.

Pour *Cornélie,* nous nous contenterons de dire que les sentiments romains pour la liberté sont assez bien exprimés, en regrettant toutefois que l'épouse de Pompée se borne à pleurer ses malheurs sans chercher à les faire cesser.

Marc-Antoine a été utile à la Chapelle pour sa *Cléopâtre.* Voici comment Garnier fait raconter la mort d'Antoine, qui, croyant

Cléopâtre morte, s'est frappé de son épée :

A ces mots le pauvre homme, esmu de grande
[joye,
Sachant qu'elle vivoit, à nous prier s'employe
De le rendre à sa dame. Et lors dessus nos bras
Le portons au sépulcre, où nous n'entrasmes pas;
Car la reine, craignant d'estre faite captive
Et à Rome menée en un triomphe vive,
N'ouvrit la porte, aincois une corde jeta,
D'une haute fenêtre, où l'on l'empaqueta.
Puis, les femmes, à elles, à mont le soulevè-
[rent,
Et à force de bras jusqu'au bout l'attirèrent.
Jamais rien si piteux au monde ne s'est veu.
L'on montoit d'une corde Antoine peu à peu,
Que l'âme estoit laissant, la barbe mal peignée ;
Sa face et sa poitrine estoit de sang baignée.
Toutefois tout hideux et mourant qu'il estoit,
Les yeux demi-couverts sur la reine jettoit,
Luy tendoit les deux mains, se soulevait lui-
[mesme;
Mais son corps retombait d'une faiblesse extrême!
La misérable dame ayant les yeux mouillés,
Les cheveux sur son front sans art esparpillés,
La poitrine de coups sanglantement plombée,
Se penchoit contre bas à teste recourbée,
S'enlaçoit à la corde et de tout son effort,
Courageuse, attiroit cet homme demi-mort.
Le sang luy dévaloit au visage de peine,

Les nerfs lui roidissoient, elle était hors d'ha-
[leine.
Le peuple, qui là-bas, amassé, regardoit,
De gestes et de voix à l'envi luy aidoit.
Tous crioient, l'excitoient, on souffroient en
[leur ame,
Peinans, suans, ainsi que cette pauvre dame.
Toutefois, invaincue, ce travail dura tant,
De ces femmes aidée et d'un cœur si content,
Qu'Antoine fut tiré dans le sépulcre sombre,
Où je croy que des morts il augmenta le nom-
[bre.

Le sujet d'*Antigone* est connu de tout le monde : voici quelques vers assez touchants de la pièce de Garnier :

O mon fils, mon cher fils, ma crainte et mon
[espoir,
Que j'ay tant souhaité, tant désiré de voir !
Vous me privez du bien que je devois attendre,
Nous venant assaillir au lieu de nous défendre !
Hélas ! faut-il, mon fils, mon cher fils, eh ! faut-il,
Qu'au retour désiré de vostre long exil,
Parle commun esclandre en larmes je me noye,
Au lieu que je pensois ne pleurer que de joye !

Bradamante est intitulé « tragi-comédie », et c'est une des premières pièces qui aient porté ce titre.

L'auteur y a assez mal respecté les règles de ce genre de pièces, où les personnages côtoient l'action tragique sans y tomber ; cependant, ce n'est pas le plus faible de ses ouvrages.

Voici le fameux et court passage, dont il est parlé dans l'amusant *Roman comique* : il est adressé par un serviteur, Laroque, au prince Aymon :

Monsieur, entrons dedans : je crains que vous [tombiez :
Vous n'estes pas trop bien asseuré sur vos pieds.

On se rappelle qu'un valet ayant été chargé du rôle de Laroque, qui n'est composé que de ces deux vers, les débita de la façon suivante, qui fit beaucoup rire :

Monsieur, entrons dedans : je crains que vous [tombiez :
Vous n'êtes pas trop bien asseuré sur vos *jam-* [*bes !*

Quant à la dernière pièce de Garnier, *Sédécie ou les Juifs*, en voici une courte analyse avec une citation :

Sédecias, roi de Juda, poussé par le roi d'Egypte, se révolte contre Nabuchodonosor, roi des Assyriens, avec qui il avait fait un traité de paix. Celui-ci envahit la Judée, emporte d'assaut la ville de Jérusalem, et toute la famille de Sédécias tombe en son pouvoir. C'est ici que commence la pièce. Anistal, mère de Sédécias, se jette aux pieds de Nabuchodonosor et implore sa clémence. Ecoutez : le discours est assez éloquent :

Ne nous refusez point. S'il n'estoit point d'of-
[fense,
Un roy n'auroit moyen de monstrer sa clémence,
Sire, il est tout certain, le crime d'un sujet
Sert aux bontés d'un roy d'honorable sujet,
Et plus le crime est grand que, vainqueur, il par-
[donne.
Et plus, en pardonnant, de louange il se donne,
C'est plus de se dompter, de dompter ses pas-
[sions,
Que commander, monarque, à mille nations.
Vous avez subjugé maintes belles provinces,
Vous avec combattu les plus belliqueux princes
Et les plus redoutés ; mais vous l'estiez plus
[qu'eux :
Tous ensemble n'estoient plus que vous belli-
[queux.

Mais, en vous surmontant, qui êtes indomptable,
Vous acquerrez victoire à jamais mémorable;
Vous avez double honneur de nous avoir défaits,
Et d'avoir, comme Dieu, pardonné nos méfaits.

Nabuchodonosor feint d'être touché et de pardonner à Sédécias; mais c'est pour se venger de lui plus cruellement que par la mort. Il ordonne qu'on le lui amène, et, après avoir fait égorger devant lui ses enfants et couper la tête au grand-prêtre (et le tout s'apprend naturellement par un récit), il lui fait crever les yeux. La pièce est terminée par Sédécias, aveuglé, qui reconnaît dans son malheur la juste punition de Dieu.





V. — *Hardy*.

ALEXANDRE Hardy, né à Paris, vers 1575 et mort vers 1630, eut un penchant si marqué pour le théâtre, qu'il s'engagea tout jeune encore dans une troupe errante, dont il fut « le poète », c'est-à-dire le fournisseur de pièces.

Revenu à Paris et attaché successivement à diverses troupes de la ville, notamment à celle du Théâtre du Marais, il était connu dès 1595.

Sa réputation ne fit que grandir, et il devint, plus qu'autrefois Gringore, comme le Scribe de son temps. Malheureusement, il fut loin d'acquérir la fortune de son trop heureux successeur, et c'est tout juste s'il parvint à ne pas mourir de faim, lui et sa famille, avec les deux ou trois écus qu'on lui accor-

dait pour chaque pièce. De plus, obligé de produire sans relâche, son théâtre se ressent de la précipitation d'un auteur qui se vantait de produire deux mille vers en vingt-quatre heures, et, dès 1635, il ne restait plus rien sur la scène des sept à huit cents pièces qu'il a, dit-on, laissées.

Il est vrai que celles de son contemporain Lope de Véga, qui eut une fécondité encore plus prodigieuse, sont encore l'honneur du théâtre espagnol; mais c'est que Lope de Véga avait le génie en plus.

Hardy ne vécut pas assez pour voir *le Cid* de son jeune et victorieux émule; mais on connaît son mot sur *Mélite :* « C'est une assez jolie farce. » Etait-ce la vengeance d'un auteur qui reconnaissait déjà son vainqueur ?

Quoi qu'il en soit, un mot de l'œuvre du vaincu.

« Dès qu'on lit Hardy, sa fécondité cesse d'être merveilleuse, dit Fontenelle, qui fait ainsi la critique générale du théâtre de notre auteur.

Les vers ne lui ont pas beaucoup coûté,

ni la disposition de ses pièces non plus. Tous sujets lui sont bons : la mort d'Achille et celle d'une bourgeoise que son mari surprend en flagrand délit : tout cela est également tragédie chez Hardy. Nul scrupule sur les mœurs ni sur les bienséances. Tantôt, on trouve une courtisane au lit, qui, par ses discours, soutient assez bien son caractère ; tantôt l'héroïne est violée ; tantôt une femme mariée donne des rendez-vous à son galant. Les premières caresses se font sur le théâtre, et ce qui se passe entre deux amants, on n'en fait perdre aux spectateurs que le moins qu'il se peut... »

Nous souscrivons volontiers à cette condamnation de Hardy par le neveu de Corneille, avec une remarque toutefois à la décharge de notre auteur : c'est que, si son théâtre est licencieux, la faute en est d'abord à la corruption qui régnait publiquement de son temps dans toutes les classes de la société et dont il ne fut que l'écho.

Voici la liste complète des quarante et une pièces publiées par Hardy lui-même : elles forment toutes celles qui nous restent de lui :

Les amours de Théogène et Cariclée (1601); *Didon se sacrifiant* (1603); *Scédase ou l'hospitalité violée* (1604); *Panthée* (1604); *Méléagre* (1604); *Procris ou la jalousie infortunée* (1605); *Alceste ou la Fidélité* (1606); *Ariane ravie* (1606); *Alphée ou la justice d'amour* (1606); *la Mort d'Achille* (1607); *Coriolan* (1607); *Cornélie* (1609); *Arsacome ou l'amitié des Scycthes* (1609); *Mariamne* (1610); *Alice ou l'infidélité* (1610); *le Ravissement de Proserpine* (1611); *la force du Sang* (1612); *La Gigantomachie* (1612); *Félismène* (1613); *Dorise* (1613); *Corine ou le Silence* (1614); *Timoclée ou la juste vengeance* (1615); *Elmire ou l'heureuse bigamie* (1615); *la belle Egyptienne* (1615); *Lucrèce ou l'Adultère puni* (1616); *Alcméon* (1618); *l'Amour victorieux ou vengé* (1618); *la mort de Daire* (1619); *la mort d'Alexandre* (1621); *Aristoclée ou le mariage infortuné* (1621); *Frégonde ou le Chaste amour* (1621); *Gésippe ou les deux amis* (1622); *Phraarte ou le triomphe des vrais amours* (1623); *Le Triomphe d'amour* (1623).

Nous nous garderons bien de nous perdre dans l'analyse de toutes ses pièces; nous

nous contenterons de donner un passage de la moins mauvaise, *Mariamne,* dont le caractère principal est assez bien compris et dont le plan a été suivi de près par Tristan l'Hermite et Voltaire.

Voici comment Hérode s'exprime dans les fureurs où l'a jeté le récit de la mort de Mariamne :

Hélas ! tu n'as que trop mes cruautés dépeintes,
Que trop ouvert la bonde à mes pleurs, à mes
[plaintes,
Trop en mon âme mis de vautours, de bour-
[reaux !
O terre ! engloutis-moi dans tes caves boyaux !
Ouvre le plus profond de tes gouffreux abysmes,
Et plonges-y ce corps, chargé de tant de crimes!
Mariamne défaite! O astres incléments !
O ciel ! injuste ciel ! perfides éléments !
Et ne pouviez-vous pas résister à ma haine ?
Et ne deviez-vous pas me répondre sa peine ?
Marianne défaite ! ah ! je ne le crois pas !
L'univers tout entier pleureroit son trépas !
Phœbus, à qui ses yeux fournissoient de lumière,
Dormiroit pour jamais sous l'onde marinière !



VI. — Théophile.

THÉOPHILE Viaud, connu sous le nom de *Théophile,* né vers 1590, à Bousères-sainte-Radégonde, dans l'Agénois, mort le 25 septembre 1626, et fils d'un ancien avocat de Bordeaux, qui a laissé quelques poésies, vint, en 1610, à Paris, où ses vers ne tardèrent pas à le faire connaître et à l'introduire à la cour. Il fit aussi du théâtre, et sa tragédie de *Pyrame et Thisbé,* jouée en 1617, mit le sceau à sa réputation. Malheureusement, certaines poésies licencieuses le firent exiler en 1619. Il se retira à Londres. Ses amis et ses protecteurs ayant obtenu son rappel, il revint à Paris, où il crut devoir, on ne sait pourquoi, abjurer le protestantisme pour se faire catholique. On lui en sut, d'ailleurs si, peu gré,

que, soupçonné d'être l'auteur du *Parnasse satyrique* (1622), il fut poursuivi au criminel et condamné, par arrêt du Parlement, du 19 août 1626, à être brûlé en place de Grève. La sentence ne put être exécutée qu'en effigie, car il s'était empressé de ne pas attendre qu'elle le fût en réalité ; mais, découvert au Catelet, en Picardie, où il s'était réfugié après avoir erré pendant plusieurs semaines, il fut amené à la Conciergerie le 28 septembre, et renfermé dans le cachot qui avait servi à Ravaillac. Malgré cette fâcheuse coïncidence, jointe à sa terrible condamnation par contumace, la révision de son procès, qui dura deux ans, n'eut pas de dénoûment tragique, et il fut seulement condamné au bannissement.

Il faut croire, cependant, que ces deux ans de prison portèrent un coup fatal à sa santé ; car, retiré chez le duc de Montmorency, son ancien protecteur, il ne tarda pas à être atteint d'une fièvre lente qui finit par l'emporter, à Paris, où il était revenu, malgré l'arrêt de bannissement.

Théophile avait une imagination vive,

beaucoup d'esprit, des pensées parfois heureuses, mais assez peu de jugement et de goût; ce qui fait que ses vers tombent souvent dans le puéril et dans le ridicule, témoin les deux qui suivent et dont s'est moqué avec raison Boileau, qui en aurait trouvé bien d'autres :

Ah ! voici le poignard qui du sang de mon maître
S'est souillé lâchement : il en rougit, le traître !

Outre *Pyrame et Thisbé,* on lui attribue une autre tragédie intitulée : *Pasiphaé,* qui ne fut jamais jouée, mais seulement imprimée.

Un mot de Pyrame et Thisbé (1).

Toute faible que cette tragédie nous paraisse, elle eut un grand succès et se conserva longtemps au théâtre. Ajoutons qu'elle le méritait; car c'est la plus supportable des pièces du temps, sans en excepter celles de Garnier, et elle est même assez intéressante par sa conduite, alors nouvelle et assez habile.

(1) C'est, pensons-nous, le même sujet qui avait déjà inspiré, du moins en partie, *Roméo et Juliette;* mais Shakespeare l'avait traité en auteur de génie.

Voici un des meilleurs passages de la pièce : c'est au quatrième acte, lorsque les deux amants prennent la résolution de s'enfuir ensemble :

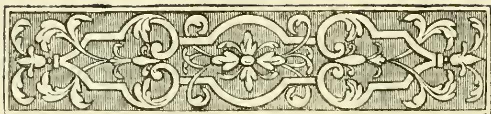
THISBÉ.

Je serai bien heureuse, ayant et la fortune,
Et disgrâce, et faveur avecque toy commune....
Lorsque je n'auroi point d'espions à flatter,
Que je n'auroi parent ni mère à redouter,
Et qu'Amour, ennuyé de se montrer barbare,
Ne nous donnera plus de mur qui nous sépare.
Lors, je n'aurai personne à respecter que toy.

PYRAME.

Lors, tu n'auras personne à commander que moy.
Dessus mes volontés la tienne souveraine,
Te donnera toujours la qualité de reine.
Thisbé ! je jure ici la grâce de tes yeux,
Serment qui m'est plus cher que de jurer les [dieux !





VII. — *Racan.*

De Beuil (Honorat), marquis de Racan, né en 1589, au château de la Roche Racan, en Touraine, sur les confins de l'Anjou et du Maine, et mort membre de l'Académie, en février 1670, ne fit que des études incomplètes et n'apprit guère que sa langue; cependant, cela ne l'empêcha pas de se faire remarquer de bonne heure par ses vers, qui avaient de la force, mais qui n'étaient pas assez travaillés, disait son très-difficile maître en poésie, Malherbe, ni d'avoir plus de génie que celui-ci, selon Boileau, qui ajoute, il est vrai, comme correctif, qu'il est plus négligé.

Il a laissé une « pastorale » intitulée : *Les Bergeries*, qui fut jouée en 1618, sous le nom d'*Arténice* (celui du personnage principal

de la pièce), avec des coupures pour le rendre scénique.

Comme cette pièce est le type d'un genre particulier et encore assez nouveau, dont Racan fut comme le véritable créateur, nous allons en faire l'analyse détaillée avec des citations.

La scène est ouverte par Alcidor, jeune berger inconnu, qui devance le jour pour s'entretenir des charmes de la bergère Arténice, qu'il aime et qui répond à son amour, et de son désespoir de voir les parents de sa belle la lui refuser pour femme. Lui parti, arrive Licidas, qui aime aussi Arténice, mais sans en être aimé, et qui vient implorer le secours du magicien Polistène. Celui-ci promet de désunir Alcidor et Arténice, s'il peut lui trouver une autre bergère qui aime ce berger. Licidas lui nomme Idalie, qui remplit les conditions voulues. Il ne reste plus, dit le magicien à Licidas, qu'à faire venir Arténice le consulter ; ce à quoi le jeune amoureux se promet de réussir. Tous deux éloignés, paraît, à son tour, Arténice, qui exprime tout l'amour qu'elle ressent pour

Alcidor, mais, en même temps, la crainte de s'engager à un berger inconnu. En effet, dans un rêve qu'elle raconte et qui lui paraît un avertissement céleste, la Nymphe de la Seine l'a menacée des plus grands malheurs si elle se lie à un autre qu'à un berger de son pays. Survient Silène, père d'Arténice, qui lui dit qu'il connaît son amour pour Alcidor, mais qu'il lui conseille de s'en guérir, puisqu'on ignore la naissance de ce jeune berger, et qu'il n'a que sa bonne mine pour toute richesse, et de songer plutôt à Licidas, qui est un berger très-riche. En voyant venir justement celui-ci, le père s'éloigne pour laisser les jeunes gens s'entendre. Suivant ce qui a été convenu avec Polistène, Licidas dit à Arténice qu'Alcidor lui est infidèle avec Idalie, et que, si elle veut s'en convaincre, elle n'a qu'à se rendre dans la grotte du magicien, qui lui fera voir les deux amoureux. Arténice, anxieuse, y consent, et l'acte finit par un chœur de jeunes bergères.

Au deuxième acte, nous sommes chez le magicien, qui fait voir à Arténice, dans un verre magique, Idalie et Alcidor goûtant

ensemble les plus douces privautés. Arténice, désespérée, prend la résolution d'aller finir ses jours dans un temple de Vestales. Alcidor survient ; mais Arténice s'éloigne sans vouloir l'entendre, et en le bannissant pour jamais de sa présence. Arrive alors Idalie, qui déclare son amour au jeune homme. C'est en vain : il lui répond qu'il aime et qu'il aimera toujours Arténice.

Au troisième acte, qui nous transporte dans le temple de la vestale Philotée, celle-ci instruit Arténice sur les engagements qu'elle veut prendre, et se retire. A peine est-elle seule, que paraissent Silène, son père, et Damoclée, père d'Idalie. Ils viennent pour arracher Arténice à sa résolution ; mais celle-ci résiste en se rappelant et en leur racontant la vision qu'elle a eue dans la grotte du magicien. Voici le récit de cette vision : c'est un des plus gracieux passages de la pièce :

Il présente à mes yeux le cristal enchanté,
Dont l'oracle muet m'appris la vérité,
Qui, trop longtemps cachée et trop tôt découverte,
A produit mon salut en produisant sa perte.

Je me sens toute émue en regardant les lieux
Que cette glace offrait à mes timides yeux,
Qui de tant de brebis dont la pleine est remplie,
Ne connurent d'abord que celles d'Idalie.
Je contemple ce bois si plaisant et si beau,
Qui fut de son honneur l'agréable tombeau.
J'entrevois son amant au pied d'une colline,
Qui gardait son troupeau dans la plaine voisine.
Son regard, à la fois, en tous lieux attaché,
Montrait assez le soin dont il était touché.
Là, ses moutons épars paissaient dans les cam-
[pagnes ;
Là, ses chèvres sautaient au sommet des mon-
[tagnes ;
Là, son mâtin, veillant pour le salut de tous,
Assurait leur repos de l'embûche des loups.
Il avise Idalie au milieu de la plaine ;
Il lui veut abréger la moitié de la peine :
Tous deux d'un pas égal s'avancent à la fois.
Ils traversent les prés, ils entrent dans le bois,
Sans avoir que l'amour pour complice et pour
[guide :
Il semble qu'à regret elle suit ce perfide.
La crainte et le désir la troublent en tous lieux :
La honte est dans son teint, et l'amour dans ses
[yeux.
Elle résiste un peu, mais c'est de telle sorte
Qu'on sait bien qu'elle veut n'être pas la plus
[forte.
Le cœur tout haletant, en vain elle tâchait
A modérer l'ardeur du feu qu'elle cachait ;

Mais enfin son amour triompha de sa honte ;
Enfin, de son honneur elle ne tint plus compte
Et, se laissant en proye au désir du berger, etc.

A ce récit, Damoclée, père d'Idalie, s'emporte contre Alcidor, de qui il a pris soin dès sa plus tendre enfance et qui l'en récompense si mal, et sort pour aller se venger. Cependant, Alcidor, désespéré de se voir repoussé par Arténice, est allé se jeter dans la rivière. Heureusement, il en est retiré par un autre berger nommé Cléante, qui l'amène, *par hasard,* dans le temple même ou Arténice s'est réfugiée. Alcidor se jette à ses pieds et l'attendrit, aussi bien que son père, Silène, qui, touché de tant de douleur de part et d'autre, consent au mariage des deux jeunes gens.

Au quatrième acte, le berger Tisimandre, amoureux d'Idalie, se plaint à elle des rigueurs qu'elle a pour lui, et elle lui avoue que c'est en vain qu'il l'aime, puisqu'elle a donné son cœur à un autre. A ce moment, survient Daramet, un des prêtres du druide Chindonnax, qui se saisit d'Idalie pour la mener au sacrificateur. Le prétendu tête-à-tête d'Idalie

et d'Alcidor qu'Arténice a vu dans le miroir enchanté du magicien et que Licidas a répandu, est la cause de la mort que va subir Idalie, comme nous l'apprend Damoclée, le père de celle-ci, lequel demande à Licidas d'oser répéter devant lui le récit de la faute de sa fille. Licidas dit que c'est inutile, puisqu'il le connaît déjà. Resté seul, la noirceur de la calomnie lui cause des remords ; mais la honte de se démentir l'empêche de justifier Idalie.

Arrive le druide Chindonnax, suivi de Damoclée, qui est allé l'implorer. Il interroge d'abord Licidas, qui maintient son premier dire, puis Idalie elle-même. C'est en vain qu'elle se déclare innocente, les témoignages étant contre elle, et même les apparences, puisqu'elle avoue avoir rencontré Alcidor dans le lieu indiqué.

On va la sacrifier, lorsque Tisimandre paraît et demande à prendre sa place, parce qu'il ne veut plus vivre. Cependant, il demande qu'on lui présente celui qui accuse Idalie. Licidas paraît et répète une fois de plus sa calomnie. Mais, Cléante survenant

d'un air joyeux, et annonçant le mariage d'Arténice et d'Alcidor, il se trouble et laisse échapper l'aveu de son imposture, réclamant même la mort comme châtiment. Chindonnax fait enlever les chaînes d'Idalie et laisse celle-ci maîtresse du sort de celui qui a failli la perdre. Elle lui laisse la vie, et, touchée du dévoûment de Tisimandre, se rend à son amour et consent à être sa femme. Les sacrificateurs terminent l'acte par un chœur.

Au cinquième acte, un vieux berger qui, depuis plusieurs années, cherche Alcidor, demande à Cléante s'il n'en connaîtrait pas des nouvelles. Cléante lui dit que si, qu'Alcidor est justement dans le pays et qu'il va épouser Arténice, et il offre au vieux berger de le conduire au lieu où doit se faire le mariage. Eux éloignés, Alcidor, Arténice et tous les parents de celle-ci paraissent. Tout le monde se réjouit ; seule la mère d'Arténice craint pour sa fille, connaissant comme celle-ci le mystérieux rêve. Elle communique si bien ses craintes à son mari, qu'il prend la résolution de marier Arténice à Tisimandre, qui lui est allié, en arrangeant, en même

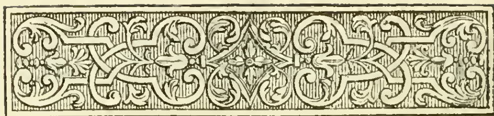
temps, le mariage d'Alcidor avec Idalie, qui aime le jeune homme depuis longtemps. Ce changement inattendu est un coup de foudre pour Alcidor et Arténice.

A ce moment, arrivent Idalie et Tisimandre, dont les espérances de bonheur se trouvent également brisées. Enfin, apparaissent Cléante et le vieux berger, qu'Alcidor, en le voyant, appelle son père. Le vieux berger déclare qu'Alcidor n'est pas son fils, mais que c'est un enfant qu'il a trouvé il y a environ dix-neuf ans dans un berceau sur la Seine, entraîné par les eaux. Ceci rappelle à Damoclée la perte d'un petit garçon au berceau qu'il a faite dans le même temps et dans les mêmes conditions. Un bracelet que le vieux berger remet à Damoclée achève la reconnaissance d'Alcidor, qui se trouve être Daphnis, frère d'Idalie et cousin-germain d'Arténice ; ce qui permet le double mariage d'Alcidor avec Arténice et de Tisimandre avec Idalie.

Cette pastorale est terminée par une épithalame dont nous détachons la strophe suivante :

Voici la nuit si longtemps différée,
Qui vient, alors qu'elle est moins espérée,
Accomplir nos désirs.
Témoignez-y que toutes ces tempêtes,
En augmentant l'honneur de vos conquêtes,
Augmentent nos plaisirs.





VIII. — *Mayret.*

JEAN de Mayret, d'une famille originaire de Westphalie, né à Besançon, le 4 janvier 1604, et mort à Paris, le 31 janvier 1686, entra tout jeune encore dans la carrière des armes en se signalant sous le duc de Montmorency, auquel il était attaché, dans la campagne contre le duc de Soubise, chef du parti huguenot, et, en même temps, dans la carrière des lettres en travaillant surtout pour le théâtre.

Il a laissé douze pièces, composées de 1620 à 1637 ; ce sont les suivantes :

Chriséïda et Arimand, tragédie-comédie (1620); *la Silvie,* (1) tragi-comédie-pasto-

(1) L'usage à peu près général du temps était de mettre l'article devant un nom servant de titre, surtout au féminin : nous nous conformons à cet usage.

rale (1621); *la Silvanire ou la Morte vive,* tragi-comédie (1625); *les Galanteries du duc d'Ossonne,* comédie (1627); *la Virginie,* tragi-comédie (1628); *la Sophonisbé,* tragédie (1629); *Marc-Antoine ou la Cléopâtre* (1630); *le Grand et dernier Solyman,* tragédie (1630); *l'Athénaïs,* tragi-comédie (1635); *le Roland furieux,* tragi-comédie (1636); *l'Illustre corsaire,* tragi-comédie (1637); *la Sidonie,* tragi-comédie-héroïque (1637).

La première est tirée du roman de *l'Astrée,* comme une foule de pièces du temps.

Elle est un peu moins mauvaise que celles de Hardy; mais c'est tout ce qu'on peut en dire.

La Silvie, à propos de laquelle Mayret eut des démêlés avec Corneille, passe pour ce qu'il a fait de mieux; ce qu'il y a de certain, c'est qu'elle eut au théâtre un des plus grands succès qu'une pièce puisse avoir. Depuis longtemps on est revenu de cet engoûment, et avec d'autant plus de raison que cette pièce, qu'on a osé comparer au *Cid*, est au-dessous de la plus faible de Corneille, et sacrifie encore au mauvais goût du temps, témoin ce passage :

SILVIE.

Plût aux Dieux vissiez-vous mon âme toute nue,
Pour juger de sa flamme !

THÉLAME.

Elle m'est trop connue.
J'aimerais beaucoup mieux te voir le corps tout
[nu.

La Silvanire, « tragi-comédie-pastorale », ne vaut guère mieux, malgré ses trois qualificatifs, et n'a vraiment pour qualités que la froideur et l'ennui.

Les Galanteries du duc d'Ossonne ne manquent pas d'un certain intérêt ; malheureusement, elles sont plus que légères dans le fonds et dans la forme. Par exemple, au troisième acte, le héros est couché avec une nommée Flavie, qu'il prend pour une vieille gouvernante et qu'il laisse tranquille naturellement. Mais Flavie soupire et parle, et le duc, étonné de la jeunesse de sa voix, se lève et va chercher une lumière pour savoir à qui il a affaire. Flavie, qu'il reconnaît pour une jeune veuve charmante, feint d'abord beaucoup de peur ; mais elle se laisse

assez vite rassurer et permet même au duc de se recoucher, à condition qu'il sera « sage » ; ce qu'il promet. Serment d'amoureux, serment de buveur.

Il est vrai que la toile s'empresse de baisser, de peur qu'il ne viole — ce serment. On le voit, c'est comme un conte de la Fontaine mis en scène — nous allions dire en action ; — cependant, à en croire l'auteur, « les plus honnêtes femmes fréquentaient cette comédie avec aussi peu de scrupule et de scandale que le Jardin du Luxembourg »; ce qui laisse supposer qu'il se passait bien des choses dans ce jardin.

La Virginie est la pièce que Mayret lui-même aime le mieux. Malheureusement, la paternité a partout la même faiblesse pour les rejetons mal venus. C'est une des pièces les plus faibles de l'auteur.

Le plan est mal construit, les scènes sont peu liées, les caractères faux, et la versification est tantôt ampoulée, tantôt pleine de trivialité.

La Sophonisbé, qui a eu longtemps du succès et qui a été pour Mayret le sceau de sa

réputation, reste sa meilleure pièce, et n'est pas sans mérite. La versification est assez châtiée ; le plan simple et clair est assez raisònnablement suivi ; les sentiments romains assez bien compris et exprimés. Cependant, cette pièce est loin d'être irréprochable au point de vue de la morale.

« Que dirait-on, a écrit avec raison Fontenelle, il y a un siècle et demi, si on voyait aujourd'hui une femme mariée écrire un billet galant à un homme qui ne songe point à elle ? Que dirait-on, si on voyait les deux confidentes observer l'effet des coquetteries qu'elle fait à Missinisse pour l'engager et se dire l'une à l'autre :

Ma compagne, il se prend...
La victoire est à nous, ou je n'y connais rien.

Marc-Antoine ou la Cléopâtre, qui a eu assez de succès, est assez bien conduite et la versification en a une certaine noblesse, inconnue jusqu'ici à l'auteur.

Le grand et dernier Solyman, « représenté par la troupe royale », est l'histoire, assez bien mise en scène, de la mort de Musta-

pha. C'est tout ce que nous en dirons.

Athénaïs et *le Roland furieux* sont deux pièces très-faibles, tant pour le plan que pour les vers.

Dans l'*Illustre corsaire,* dont l'auteur se flatte d'avoir imaginé le sujet, il a été assez mal inspiré.

Qu'on en juge. Des princes font des extravagances dignes de les faire renfermer, pour une princesse qui a été véritablement folle. Tout se termine par un mariage, qui est encore plus fou que les personnages.

Enfin, *Sidonie*, la dernière pièce de Mayret, est loin d'être sa meilleure; ce qui prouve qu'il fit sagement en abandonnant dès lors le théâtre, où sa réputation, en somme, n'était pas établie sur des bases bien solides.





IX. — *Rotrou.*

JEAN Rotrou, né à Dreux, le 21 août 1609, mort dans la même ville, où il était lieutenant particulier et civil, assesseur criminel et commissaire examinateur, le 28 juin 1650, victime de son dévouement pendant la peste, s'occupa de bonne heure de théâtre.

Il fit jouer sa première pièce à dix-neuf ans, et, bientôt remarqué, fut un des collaborateurs ou plutôt des auteurs ordinaires de Richelieu.

Corneille l'appelait « son père », (1) et il mérita ce titre honorable, moins par ses

(1) On sait que Corneille avait trois ans de plus que lui, étant né en 1606 ; mais cette paternité s'entendait au moral, Rotrou ayant précédé Corneille au théâtre.

pièces, dont celles qui méritent d'être citées, et où il y a comme des éclairs cornéliens, *Saint-Genest*, *Wenceslas* et *Cosroès*, sont de 1646 à 1649, c'est-à-dire sont postérieures au *Cid*, que par sa conduite digne et modeste, en prenant, seul de tous les auteurs dramatiques du temps, la défense de ce chef-d'œuvre, et en adressant au grand tragique l'aveu suivant dès 1633, après *la Veuve* :

Juge de ton mérite, à qui rien n'est égal,
Par la confession de ton propre rival.

Voici la liste des trente-cinq pièces jouées sous son nom avec l'année de la représentation.

L'Hypocondriaque ou le mort amoureux, tragi-comédie (1628) ; *la Bague de l'oubly ;* (1628) ; *Cléagénor et Doristée*, tragi-comédie (1630) ; *la Diane*, comédie (1630) ; *les Occasions perdues*, tragi-comédie (1631) ; *l'Heureuse constance*, tragi-comédie (1631) ; *les Ménechmes*, comédie (1632) ; *l'Hercule mourant*, tragédie (1632) ; *la Célimène*, comédie (1633) ; *l'Heureux naufrage*, tragi-comédie (1634) ; *la Céliane*, tragi-comédie (1634) ; *la Belle*

Alphrède, comédie (1634) ; *la Pèlerine amoureuse*, tragi-comédie (1634) ; *la Filandre*, comédie (1635) ; *Agésilon de Colchos*, tragi-comédie (1635) ; *l'Innocente infidélité*, tragi-comédie (1635) ; *Clorinde*, comédie (1636) ; *les Sosies*, comédie (1636) ; *les Deux Pucelles*, tragi-comédie (1636) ; *Amélie*, tragi-comédie (1637) ; *Laure persécutée*, tragi-comédie (1637) ; *Antigone*, tragédie (1638) ; *les Captifs de Plaute ou les Esclaves*, comédie (1638) ; *Crisante*, tragédie (1639) ; *Iphigénie en Aulide*, tragédie (1640) ; *Clarice ou l'Amour constant*, comédie (1641) ; *le Bélisaire*, tragédie (1643) ; *Célie ou le vice-roy de Naples*, comédie (1645) ; *la Sœur*, comédie (1645) ; *le véritable Saint Genest*, tragédie (1646) ; *Dom Bernard de Cabrère*, tragi-comédie (1647) ; *Wenceslas*, tragi-comédie (1647) ; *Cosroès*, tragédie (1648) ; *la Florimonde*, comédie (1649) ; *Dom Lope de Cardonne*, tragi-comédie (1649).

On lui attribue encore les six autres pièces suivantes : *Lisimène, la Thébaïde, Don Alvare de Lune, Florante ou les Dédains amoureux, l'Illustre Amazone* et *Amarillis ;* mais cette

dernière n'est autre que sa *Célimène,* retouchée par Tristan, et quant aux autres, si elles ont existé, elles n'ont jamais été jouées ni imprimées.

Passons rapidement en revue celles qui nous sont restées, c'est-à-dire les trente-cinq précédentes.

Son début, l'*Hypocondriaque,* est l'histoire assez invraisemblable d'un jeune homme qui, croyant avoir perdu sa maîtresse, en conçoit un tel désespoir, qu'il s'imagine être mort et se retire dans une cave, où il refuse toute nourriture, jusqu'à ce que sa maîtresse vienne le trouver et le guérir. Rotrou s'excusait de la faiblesse de cette pièce en disant qu'il n'y a pas de bons poètes à vingt ans ; il aurait pu ajouter : ni surtout de bons auteurs dramatiques.

La comédie de *la Bague de l'oubly,* dans la préface de laquelle Rotrou se vante, sans beaucoup de raison, d'avoir le premier donné une comédie raisonnable, met en scène une idée assez gracieuse pour un conte et dont Le Grand a fait après lui la pièce du *Roy de Cocagne.* La sœur d'un roi de Sicile, étant

amoureuse d'un simple gentilhomme, met au doigt de son frère une bague qui lui fait perdre le souvenir, et elle prend sa place, avec son amant. Assez faible, cette pièce n'est, d'ailleurs, qu'une simple traduction de Lope de Véga.

La pièce de *Cléagénor et Doristée,* est un composé d'aventures assez mal combinées.

La Diane est une pastorale où l'héroïne, jeune bergère, quitte son pays pour suivre un berger qui lui est infidèle et qu'après de nombreux incidents elle finit par faire revenir à elle.

Les Occasions perdues mettent en scène un prince d'Espagne à qui le roi de Sicile donne sa sœur en mariage. La pièce est très-compliquée et assez libre d'expressions.

L'Heureuse constance est une histoire dans le genre de la précédente et encore plus embrouillée.

Les Ménechmes ne sont guère qu'une imitation de ceux de Plaute, et le dénoûment en est singulièrement brusqué ; cependant, telle qu'elle est, cette pièce compte parmi les meilleures de Rotrou. Ajoutons qu'elle ne

fut pas inutile à Regnard pour traiter le même sujet.

Hercule mourant est assez bien combiné et contient nombre de vers d'une assez grande force ; malheureusement, l'action est double ; ce qui fait un tort considérable à la pièce.

La Célimène est une pastorale, qui, laissée inachevée par Rotrou, fut retouchée par un de ses amis et mise par celui-ci au théâtre, sous le titre d'*Amarillis,* en 1658, mais n'en devint pas meilleure pour cela.

L'Heureux naufrage est une pièce d'aventures aussi invraisemblables que mal combinées.

La Céliane n'a ni plan ni caractères et ne vaut absolument rien.

La belle Alphrède est encore une pièce d'aventures assez décousues.

La Pèlerine amoureuse est une histoire dans le genre de celle de *Diane*. La pèlerine finit par épouser celui qu'elle aime, mais sans communiquer beaucoup de sa joie aux spectateurs, car la pièce est des plus froides.

La Filandre est une assez mauvaise comédie d'aventures.

L'Agélison de Colchos est tiré de l'*Amadis de Gaule* et n'en vaut pas mieux pour cela.

L'innocente infidélité est chargée d'événements ; mais, comme c'était le goût du temps et qu'ils sont assez bien combinés, elle peut avoir eu du succès.

Clorinde est une comédie des plus embrouillées et dont l'intrigue est assez ridicule.

Amélie est une comédie des plus faibles.

Les Sosies est une des meilleures pièces de Rotrou, et Molière n'a pas dédaigné d'y prendre, pour son *Amphytrion,* certaines plaisanteries et jusqu'à des situations ; malheureusement, les deux derniers actes ne valent rien.

Les deux Pucelles, tirées d'une comédie espagnole, ont inspiré *les Rivales,* de Quinault. C'est l'histoire de la rivalité de deux jeunes filles, aimées par dom Antoine, qui finit par revenir à ses premières amours, probablement pour ne pas faire mentir la chanson.

Laure persécutée est une pièce assez intéressante et contient des caractères bien compris et bien suivis.

Antigone est le même sujet que traita plus tard Racine dans *la Thébaïde;* mais, comme le dit fort bien celui-ci, la pièce de Rotrou a le tort de renfermer deux actions : la première, la mort d'Etéocle et de Polynice, qui fait l'objet des *Phéniciennes,* d'Euripide ; la seconde, la piété d'Antigone et sa mort, traitées dans l'*Antigone,* de Sophocle.

Les Captifs ou les Esclaves ne sont qu'une simple traduction de Plaute ; cependant, ils ne manquent pas d'un certain mérite et ont dû avoir du succès.

Crisante est une tragédie qui contient d'assez bons vers ; mais le sujet est assez scabreux et peu fait pour le théâtre.

L'Iphigénie n'est guère qu'une traduction de la pièce d'Euripide, si admirablement refaite depuis par Racine.

Clarice est une comédie d'intrigues, assez faible, mais où deux côtés épisodiques sont assez bien rendus : le capitan et le pédant.

Bélisaire est une assez mauvaise tragédie dont Rotrou attribue la chute à la fatalité qui pèse sur le héros, pour ne pas s'accuser lui-même.

Célie est une très-faible comédie sans intérêt ni comique.

La Sœur est une comédie assez embrouillée; cependant, elle a des situations comiques.

Arrivons enfin aux pièces capitales de Rotrou, c'est-à-dire à celles qui l'ont fait survivre dans la grande ombre de Corneille.

Le véritable Saint Genest est l'histoire du martyre d'un nouveau chrétien, comédien de profession, sous l'empereur Maximien, et contient d'assez beaux vers, mais reste bien loin derrière le *Polyeucte* de Corneille.

Voici la fin du récit de la mort du héros :

Mais ni les chevalets ni les lames flambantes,
Ni les ongles de fer ni les torches ardentes,
N'ont contre ce rocher été qu'un doux zéphir,
Et n'ont pu de son sein arracher un soupir.
Sa force en ce tourment a paru plus qu'hu-
[maine.
Nous souffrons plus que lui par l'horreur de sa
[peine,
Et, nos cœurs détestant ses sentiments chrétiens,
Nos yeux ont, malgré nous, fait l'office des
[siens.
Voyant la force enfin, comme l'adresse, vaine,
J'ai mis sa tragédie à sa dernière scène.

Et fait, avec sa tête, ensemble séparer
Le cher nom de son Dieu qu'il voulait proférer.

Dom Bernard de Cabrère ne mérite pas de compter dans les pièces capitales de Rotrou ; mais cette tragi-comédie n'est pas sans intérêt.

Wenceslas est le chef-d'œuvre de l'auteur, qui le vendit pour vingt pistoles (200 francs d'alors, et 2,000 environ de maintenant). Cette tragédie eut un tel succès, que les comédiens qui l'avaient achetée firent d'eux-mêmes un cadeau considérable à Rotrou. Les vers en sont d'une grande force, et les caractères pleins d'énergie et de dignité. Voici un passage qui fera connaître celui du principal héros :

WENCESLAS, *rêvant et se promenant.*

Trêve, trêve, nature, aux sanglantes batailles,
Qui si cruellement déchirent mes entrailles,
Et, me perçant le cœur, le veulent partager
Entre mon fils à perdre et mon fils à venger !
A ma justice en vain la tendresse est contraire
Et dans le cœur d'un roi cherche celui d'un père.
Je me suis dépouillé de cette qualité,
Et n'entend plus d'avis que ceux de l'équité.

Mais, ô vaine constance ! ô force imaginaire !
A cette vue encore, je sens que je suis père,
Et n'ai pas dépouillé tout humain sentiment !

Terminons cette trop rapide revue par *Cosroès,* en laissant de côté les deux dernières pièces, qui ne valent pas grand chose. Cette tragédie, dont l'action se passe en Perse, est assez faible, comme caractères suivis et comme conduite ; mais les sentiments en sont très-élevés et elle contient nombre d'assez beaux vers.





X. — *Scudéry.*

Georges de Scudéry, frère de la célèbre romancière, né au Havre, en 1601, et mort à Paris le 16 mai 1667, laissant, de son mariage avec Madeleine de Moncal, un fils qui devint abbé, se livra dès sa plus tendre jeunesse à des compositions de toutes sortes, et le métier d'auteur fut son principal, bien qu'il fît aussi profession des armes. Etant venu s'établir définitivement à Paris, il s'occupa surtout de théâtre, à la façon rapide de Hardy, qu'il regarda toujours comme un modèle, probablement parce qu'il était de son école. Ajoutons que, pour faire sa cour à Richelieu, il crut devoir publier des observations sur le *Cid,* où il le prenait de très-haut avec Corneille. Voici l'analyse rapide de ses pièces,

dont la médiocrité était loin de l'autoriser à cette critique :

Ligdamon et Lydias (1629), qui est une tragi-comédie tirée de l'*Astrée,* est plus que faible et ne faisait concevoir que peu d'espérance, ce qui ne l'empêcha pas d'avoir du succès.

Le Trompeur puni (1631), tragi-comédie qui vient de la même source, est encore au-dessous de la précédente pièce, si c'est possible, bien qu'il ait été fort loué à son apparition.

Le Vassal généreux (1632), autre tragi-comédie, est une pièce d'aventures qui ne vaut pas grand'chose non plus, tout e ayant été applaudi comme les autres.

La Comédie des Comédiens (1634) est une sorte de fantaisie dont le premier acte, en prose, donne une assez curieuse critique du théâtre, et le reste (trois actes en vers), est une pastorale, *l'Amour caché par l'Amour ;* le tout ne valant pas cher.

Orante (1635), tragi-comédie que l'auteur prétend avoir fait verser des larmes « aux

plus beaux yeux du monde », est une pièce d'aventures assez mal combinées.

Le Fils supposé (1635), comédie, ne vaut guère mieux. La versification en est dure et l'unité de lieu n'y est nullement respectée. Seul, le plan en est passable pour le temps.

Le Prince déguisé (1635), tragi-comédie, est des plus faibles, malgré les choses magnifiques qu'en dit l'auteur dans une préface dont il l'a orné.

La mort de César (1636), tragi-comédie, est la première pièce de Scudéry qui ait une certaine valeur. Les caractères en sont assez soutenus, et le décousu des événements divers qui la surchargent, est compensé par les détails. Le premier acte est le meilleur. En voici un passage : c'est Brute qui parle.

Mais César est injuste en voulant nous ôter
Ce que tous les trésors ne sauraient acheter ;
D'égal il se fait maître, et Rome enfin, trompée,
Voit bien que c'est pour lui qu'elle a vaincu [Pompée ;
Que c'étaient deux rivaux également épris,
Qui faisaient un combat dont elle étoit le prix.
Qu'ils avaient même but et voulaient entrepren- [dre
D'ôter la liberté, feignant de la défendre ;

De sorte qu'en leur gain nous ne pouvions gagner,
Puisqu'ils avaient tous deux le dessein de régner.

Didon (1636) est une tragédie aussi mal construite que mal versifiée : elle renferme même des passages plus risibles que tragiques. C'est probablement pour cette raison qu'elle ne réussit pas au théâtre.

L'Amant libéral (1636), est une assez mauvaise tragi-comédie, condamnée par Scudéry lui-même.

L'Amant tyrannique (1639) tragi-comédie faite pour mettre en opposition avec le *Cid,* n'a qu'une assez mince valeur auprès de ce chef-d'œuvre. Cette pièce eut pourtant un grand succès ; mais cela ne prouve qu'une chose : c'est que la cabale des ennemis de Corneille était nombreuse et puissante.

Eudoxe (1640) est une assez faible tragicomédie, tirée de l'*Astrée.*

Andromire (1641), autre tragi-comédie, peu au-dessus de la précédente, eut, paraît-il, beaucoup de succès. On ne s'en douterait guère à la lecture. Les événements sont entassés sans ordre, les caractères mal suivis,

et, si les vers en sont généralement pompeux, ils sont aussi vides de pensées que remplis d'antithèses et de jeux de mots.

Ibrahim ou l'illustre Bassa (1642) est une tragi-comédie tirée du roman du même nom et du même auteur. Voici ce qu'en dit celui-ci dans sa préface d'*Arminius* : « Pour l'*Illustre Bassa,* il avoit été trop heureux en roman pour ne pas l'être en comédie. Aussi l'a-t-il été de telle sorte que, si l'acteur qui en faisoit le premier personnage ne fut point mort, il aurait peut-être effacé au théâtre tout ce que j'avois fait jusqu'alors. »

Malheureusement, on sait que, si Scudéry brillait par quelque chose, ce n'était pas précisément par la modestie. Supposer que son *Illustre Bassa* a eu un demi-succès est donc tout ce qu'on peut lui accorder.

Arminius ou les frères ennemis (1642) est une autre tragi-comédie, que l'auteur, avec sa modestie ordinaire, appelle son chef-d'œuvre. La vérité est qu'on y trouve de l'esprit, dē l'art, des situations et des sentiments, mais qu'elle a tous les défauts des autres pièces de Scudéry, c'est-à-dire que les carac-

tères manquent de vérité, que les pensées sont forcées, que le plan est défectueux et la versification ampoulée.

Enfin, *Axiane* (1643), comédie en prose, est pleine de pathétique et le dénouement en est assez touchant.





XI. — *Bois-Robert.*

François le Métel de Bois-Robert, né à Caen, d'un procureur de la Cour des Aides de Rouen, vers 1599, et mort à Paris, le 30 mars 1662, se fit d'église, et, par la protection de Richelieu, que ses saillies d'esprit amusaient et qui le prit pour un de ses collaborateurs ordinaires, obtint l'abbaye de Châtillon et divers autres bénéfices, sans compter l'anoblissement pour lui et ses frères.

Il était tellement porté vers la table, que, pressé un jour, par les passants, de confesser un homme qui venait de tomber mortellement frappé, il ne sut que lui dire : « Mon camarade, pensez à Dieu, et dites votre *Benedicite !* » Outre différentes poésies, il a laissé les pièces de théâtre dont suit l'analyse :

Pysandre et Lisimène (1633), tragi-comédie très-faible, est pleine de jeux de mots et de vers ampoulés.

Les Rivaux (1633), tragi-comédie, n'ont rien de remarquable, si ce n'est la multiplicité des événements, qui sont assez mal amenés.

Les deux Alcandres (1640), tragi-comédie évidemment inspirée par *les Menechmes*, sont la mise en scène assez comique des quiproquos résultant de la conformité du nom des deux héros, qui ont chacun une maîtresse, dans le même quartier. Inutile, d'ailleurs, d'ajouter qu'ils ne rappellent que de fort loin les pièces de ce genre que nous voyons de nos jours et où sont dépassées les plus extrêmes limites de l'inouïsme, mais qui, du moins, font rire.

Phalène (1640), tragi-comédie tirée de l'auteur grec Parthénius, a une versification faible et des caractères peu sympathiques, et, conséquemment, n'est qu'une assez mauvaise pièce.

Le couronnement de David (1641) est une tragi-comédie des moins réussies.

La vraye Didon ou Didon la chaste (1642), tragédie, est une sorte de réhabilitation de Didon, que Virgile a faite amoureuse d'Enée (par anachronisme, celui-ci ayant vécu plus de trois siècles avant elle). Comme le sous-titre l'indique, elle reste vertueuse, et, plus heureuse que Lucrèce, se tue avant d'avoir subi les lois d'Hyarbas, roi de Gétulie, vainqueur de Carthage, lequel, désespéré, se tue à son tour.

Tout cela ne fait pas que ce soit une bonne pièce, avec sa versification faible et le rôle outré et faux de l'héroïne.

La Jalouse d'elle-mesme (1649), comédie, première pièce que Bois-Robert ait osé faire jouer sans son nom et qu'il déclare modestement « fort jolie » dans sa dédicace à Richelieu, ne mérite guère ce qualificatif, quoiqu'elle ait eu un certain succès dans son temps. Ce n'est guère qu'une farce. Tous les caractères sont chargés et invraisemblables. Ajoutons que ce n'est qu'une simple traduction d'un poème espagnol.

La Folle gageure (1653), comédie tirée aussi de l'espagnol, est dans le même cas que

la pièce dont nous venons de nous occuper. Bien qu'elle ait eu quelque succès et que l'auteur en fasse un grand éloge, elle ne vaut pas grand'chose : elle n'a rien de comique ni même d'intéressant, soit par les caractères, soit par le dialogue.

Les Trois Orontes (1653) sont une comédie assez plaisante. C'est la mise à la scène du sujet d'un conte du même auteur, intitulé : *les Trois Racans,* dont le fonds est vrai, et dans lequel ce pauvre marquis, dont nous avons parlé précédemment, ayant un rendez-vous littéraire avec Mlle de Gournay, la fille adoptive de Montaigne, est mystifié par deux amis qui se présentent successivement sous son nom ; de sorte que, lorsqu'il arrive, lui, le vrai, le seul Racan, il est mis à la porte par la demoiselle furieuse, qui le prend pour un imposteur.

Cassandre, comtesse de Barcelonne (1654), tragi-comédie, est ce que Bois-Robert a fait de moins mauvais pour le théâtre. Elle eut, paraît-il, un assez grand succès, à en juger par la *Muze historique* de Loret, qui dit que « chacun en fut admirateur », et que la

« renommée en est par tout Paris semée. »

La belle Plaideuse (1654), comédie, contient deux scènes que Molière paraît avoir imitées dans l'*Avare* (Acte deuxième, scènes I et II) ; mais le reste est plus que médiocre et tombe dans la pire des bouffonneries : celle qui fait bâiller.

Les Généreux ennemis (1654), quoique portant le titre de comédie, sont une espèce de mélodrame assez compliqué et assez mauvais.

L'Amant ridicule (1655), « comédie en un acte en vers, représentée dans un ballet du roy » (*le Ballet du plaisir,* dansé les 4, 6, 7 et 8 février 1655, au Louvre, conjecturent les frères Parfaict), qui met en scène un faux brave, forcé d'avouer sa poltronnerie, n'est guère pour nous qu'un simple lever de rideau.

L'Inconnue (1655) est une comédie qui mérite absolument son titre.

Les Apparences trompeuses (1656), pièce assez faible, est un simple plagiat, mal déguisé, des *Innocens coupables,* donnés en 1645, par Brosse, qui lui-même n'avait fait que traduire

une pièce espagnole en changeant seulement le titre et le nom des personnages.

Les Coups d'amour et de fortune (1656), tragi-comédie tirée de l'espagnol et que Quinault refit sous le même titre, mais meilleure, est une des pièces les plus faibles de Bois-Robert.

La Belle invisible (1656), tragi-comédie dont le fonds ressemble à celui de la comédie que d'Ouville avait antérieurement fait jouer sous le titre d'*Aimer sans sçavoir qui,* n'est qu'un imbroglio de déguisement à la façon espagnole, dénoué par trois mariages ; ce qui ne le rend pas meilleur.

Enfin, *Théodore, reine de Hongrie* (1657), tragi-comédie, est une simple imitation de l'*Inceste supposé,* de La Caze. Saumaise accuse même Bois-Robert de s'être approprié jusqu'à un certain nombre de vers de son devancier.

En somme, on le voit, s'il était des plus spirituels en conversation et particulièrement plaisant dans les imitations bouffonnes avec lesquelles il amusait Richelieu, notre abbé, qui doit quelque chose de presque toutes ses

pièces à quelqu'un, n'avait rien de ce qui fait l'auteur dramatique, à commencer par l'invention.





XII. — Benserade.

ISAAC de Benserade, né à Lyons, petite ville de la Haute-Normandie, en 1612, mort à Paris, le 15 octobre 1691, s'occupa de compositions théâtrales dès au sortir du collége. Il plut à Richelieu, qui lui donna une pension, et, devenu surtout poète de cour, il se fit, après la mort du cardinal, entretenir par quantité de seigneurs et de dames, parmi lesquels le duc de Brézé, la reine, Mazarin, Villeroy, le frère du roi, qui lui donna un logement au Palais-Royal.

Ajoutons qu'il devait être de l'Académie française et qu'il en fut ; ce qui lui donna tous les honneurs et tous les bonheurs, sauf le génie.

En dehors des ballets de la cour, dont il

fut le fournisseur breveté pour les vers pendant vingt ans, il a laissé cinq pièces, que nous allons passer rapidement en revue.

Cléopâtre (1635), sujet tant de fois traité, est une pièce des plus faibles. Mal construite, d'une part, de l'autre, les personnages en sont faux et vulgaires, témoin Auguste, qui inspire la répulsion, et Cléopâtre, qui n'est qu'une hystérique.

Pour comble, elle est remplie d'antithèses de mauvais goût, comme celle-ci, que débite Antoine :

Ah ! je meurs maintenant du regret de mourir !

Iphis et Iante (1636), qui met en scène le mariage d'Iphis, que l'en croyait une belle fille de la belle Iante, est une comédie remplie de détails très-lestes que ne rachète rien, ni l'invention ni le comique.

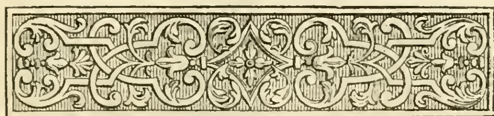
La mort d'Achille et la dispute de ses armes (1636), dont la versification manque, d'ailleurs, de force, est une tragédie qui a le tort d'avoir une double action, comme le titre l'indique, et c'est un tort capital ; car, si l'unité de temps et l'unité de lieu ne sont

pas absolues, comme l'ont assez démontré, en les mettant de côté, Victor Hugo et tant d'autres après lui, l'unité d'action reste une des règles du théâtre. « Je sçais bien que de notre temps, a dit Corneille à propos de cette pièce, la dispute d'Ajax et d'Ulysse pour les armes d'Achille après sa mort, lassa fort mes oreilles, bien qu'elle partît d'une bonne main. »

Gustaphe ou l'heureuse ambition (1637), qui est toute entière de l'invention de l'auteur, n'en vaut pas mieux pour cela : les aventures en sont invraisemblables et les caractères faux.

Méléagre (1640), tragédie, est la pièce la moins mauvaise de Benserade. En voici un passage : il est tiré d'une scène entre Déjanire et Atalante (deux jeunes filles) et c'est la première qui parle :

Après tout, mon souci, dans l'état où nous som-
[mes,
Ne devons-nous pas vivre autrement que les
[hommes ?
Nos maux sont différents, de même que nos biens :
Ce sexe a ses plaisirs et le nôtre les siens.
Encore qu'ils semblent nés pour se faire la guerre,
Nous ne le sommes pas pour dépeupler la terre.



XIII. — *La Calprenède.*

Gautier de Coste, chevalier, seigneur de la Calprenède et autres lieux, né au château de Toulgan, près Sarlat, mort au commencement de mars 1663, fit ses études à Toulouse. Venu à Paris, vers 1632, il entra comme cadet dans le régiment des Gardes, où il devint ensuite officier. Là, s'étant fait connaître par des récits spirituels, la reine voulut le voir et fut si contente de ses talents qu'elle lui donna une pension, double chance qui lui fit un commencement de réputation.

Connu surtout par ses trois romans, *Cassandre, Cléopâtre* et *Faramond,* il a laissé diverses pièces de théâtre : nous allons les étudier.

La Mort de Mithridate (1635) est une

tragédie assez faible, et l'auteur est obligé de l'avouer dans sa préface, malgré toutes ses fanfaronnades; cependant, par endroit, elle ne manque pas d'une certaine force d'expressions, témoin le passage suivant, où c'est Pharnace qui parle :

Je ne suis plus à moi, je dépens des Romains :
Leur pouvoir me retient et m'attache les mains.
Non, la force du sang n'est pas encore éteinte :
En péchant contre vous, je péche par contrainte.
Je vous aime ; mais j'ai de l'amitié pour moy,
Et ne veux point périr en violant ma foy.

Bradamante (1636), tragi-comédie, est une des plus faibles pièces de l'auteur à tous les points de vue, n'ayant rien de réussi : ni l'intrigue, ni les vers, ni les caractères, ni le ton, qui est celui d'une comédie bourgeoise. Sur ce dernier point, par exemple, écoutez Marphise :

Quoi ! Monsieur, est-ce donc à moi que vous par-
[lez ?
Certes, c'est sans sujet que vous me querellez.
Mes soins sont bien ailleurs que dans votre
[famille.

Jeanne d'Angleterre (1637), tragédie, ne

vaut guère mieux; mais le caractère de Jeanne et celui du duc de Northumberland ne sont pas mal rendus.

Le Clarionte (1637), tragi-comédie, est remplis d'événements; mais le tout ne brille ni par la vraisemblance, ni par l'arrangement, ni par la versification, et n'explique guère le succès que la pièce paraît avoir eu dans son temps.

Edouard (1638), tragédie assez faible dans son ensemble, renferme certain détails assez réussis.

La Mort des Enfants d'Hérode (1639), tragédie dédiée au cardinal de Richelieu, est une assez mauvaise pièce, pleine de *concetti* et vides d'idées.

Le comte d'Essex (1639), tragédie, sans être un chef-d'œuvre, est la meilleure pièce de la Calprenède. Le plan est assez bien imaginé, la conduite est bonne, les caractères sont soutenus et la versification n'est pas sans force. En voici un passage des plus éloquents : le comte répond à Cécile, qui le presse d'avouer sa faute pour obtenir son pardon d'Elisabeth, et comment? écoutez :

Oui, je suis prêt, madame.
Devant sa majesté je veux ouvrir mon âme,
Lui rendre des devoirs et des soumissions,
Implorer sa merci pour mes confessions,
Avouer à ses pieds mes actions les plus noires,
Lui demander pardon de toutes mes victoires,
Lui demander pardon du sang que j'ai perdu,
Du repos éternel que je vous ai rendu,
De mille beaux effets, de mille bons services,
De cent fameux combats et de cent cicatrices :
C'est de quoi je suis prêt à lui crier merci.
C'est tout ce que j'ai fait, je le confesse aussi,
Et je ne puis nier à toute l'Angleterre
Des crimes si connus presque à toute la terre.

Phalante (1641), tragédie en prose, est une pièce des plus faibles, par la versification. Quant aux caractères, ils sont généralement faux, à commencer par un amoureux qui préfère son ami à sa maîtresse ; ce qui ne s'est jamais vu et ne se verra jamais.

Herménigilde (1643), tragédie en prose, n'est pas meilleure que si elle était en vers. La conduite n'est pas précisément mauvaise ; mais l'ensemble est languissant et sans intérêt, et c'est tout dans une pièce.

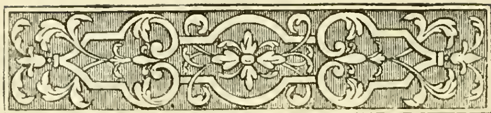
Bellissaire, tragi-comédie, représentée à l'hôtel de Bourgogne au commencement de

juillet 1656 et que nous ne connaissons pas, cette pièce n'ayant pas été imprimée, eut, paraît-il, le plus grand succès ; ce qui, d'ailleurs, ne prouve pas grand'chose.

Voici ce qu'en dit Loret, dans sa *Muze historique* du 12 juillet :

Pour voir, en tragi-comédie,
Une pièce grave et hardie
Dont le sujet soit signalé,
Extrêmement bien démêlé
Et digne de ravir et de plaire,
Il faut voir le grand Bellissaire,
Que les sieurs acteurs de l'Hôtel,
Tienne d'un auteur immortel,
Sçavoir le fameux Calprenède ;
Pièce, sans mentir, qui ne cède
Aux ouvrages les plus parfaits
Que depuis dix ans on est fait ;
Pièce entre les plus mémorables,
Qui contient des vers admirables ;
Pièce valant mille écus d'or
Et dans laquelle Floridor,
Qui de grâce et d'esprit abonde,
A le plus beau rôle du monde.





XIV. — Tristan l'Ermite.

François Tristan l'Ermite, né au château de Souliers, dans la Marche, en 1601, et mort poitrinaire à Paris, à l'hôtel de Guise, le 7 septembre 1655, fut amené encore enfant à la Cour, comme gentilhomme d'honneur du marquis de Verneuil, bâtard d'Henri IV. Là, dit-on, s'étant, à l'âge de treize ans, battu avec un garde du corps qu'il tua, il se sauva en Angleterre, d'où, après un certain nombre d'aventures diverses, il revint en France. Recueilli par l'illustre érudit Scevole de Sainte-Marthe, à Loudun, celui-ci en fit son lecteur, puis lui obtint l'emploi de secrétaire chez le marquis de Villard-Montpezat. Reconnu, en 1620, à Bordeaux, au passage de la Cour, Louis XIII lui fit grâce, et il eut,

dans la suite, la charge de gentilhomme dans la maison de Gaston d'Orléans.

Il a laissé les pièces de théâtre dont nous allons nous occuper.

La Marianne (1636), tragédie, fut un début brillant pour Tristan et le succès de cette pièce balança presque celui du Cid, joué vers la même époque (décembre 1636). Elle conserva une grande réputation pendant plus d'un siècle ; mais finalement la véritable postérité la mit à sa place, c'est-à-dire sinon dans l'oubli, du moins au troisième plan, et ce fut avec raison. En effet, si le sujet est intéressant, si le caractère d'Hérode est assez soutenu et si le cinquième acte est presque tout entier éloquent, par la force des idées, la conduite générale est défectueuse et la versification faible et pleine d'expression et de détails vulgaires, choses qui constituent un défaut capital dans une pièce.

Voici un passage de *la Marianne :* c'est l'imprécation pleine de force qu'Hérode lance contre les Juifs, imprécation dans laquelle on trouve peut-être l'idée de celle de Camille :

Vous, peuples opprimés, spectateurs de mes cri-
[mes,
Qui portez tant d'amour à vos rois légitimes,
Montrez de cette ardeur un véritable effet,
Employant votre zèle à punir mon forfait.
Venez, venez venger sur un tyran profane
La mort de votre belle et chaste Marianne ;
Punissez aujourd'hui mon injuste rigueur ;
Accourez me plonger un poignard dans le cœur ;
Appaisez de mon sang votre innocente reine,
Que je viens d'immoler à ma cruelle haine.
Mais vous n'en feriez rien, timide nation
Qui n'osez entreprendre une belle action :
Vous avez trop de peur d'acquérir de la gloire ;
Vous auriez du regret de vivre dans l'histoire,
Et qu'un trait de courage et de fidélité
Vous rendît remarquable à la postérité.
Témoins de sa bassesse et de ma violence,
Cieux, qui voyez le tort que souffre l'innocence,
Versez sur ce climat un malheur infini ;
Punissez ces ingrats qui ne m'ont point puni ;
Donnez-les pour matière à la fureur des armes ;
Qu'ils flottent dans le sang, qu'ils nagent dans les
[larmes.
Faites marcher contre eux des Scythes, des Gé-
[tons,
Et, s'il se peut encore, des monstres plus félons.
Qu'ils mettent, sans horreur, en les venant sur-
[prendre,
Et leurs troupes en sang et leurs maisons en cen-
[dre ;

Qu'on leur vienne enlever leurs enfants les plus [chers,
Et qu'une main barbare en frappe les rochers;
Qu'on force devant eux leurs femmes et leurs [filles;
Que la peste et la fin consomment leurs familles;
Que leur temple orgueilleux, parmi ces mouve- [ments,
Se trouve renversé jusqu'à ses fondements;
Et, si rien doit rester de leur maudite race,
Que ce soit seulement des sujets de disgrâce,
Des gens que la fortune abandonne aux mal- [heurs;
Qu'ils vivent dans la honte et parmis les douleurs;
Qu'ils se trouvent toujours couverts d'ignominie;
Qu'on les traite par-tout avecques tyrannie;
Que, sans feu, par le monde ils errent dispersés;
Qu'ils soient par tous endroits et maudits et [chassés;
Qu'également partout on leur fasse la guerre,
Qu'ils ne possèdent plus un seul pouce de terre,
Et que, servant d'objet à votre inimitié,
L'on apprenne leurs maux sans en avoir pitié !

Pantée (1637), tragédie qui n'eut pas de de succès, méritait un meilleur sort; car elle vaut bien les autres pièces du temps. Il est vrai que le sujet n'en est pas heureux, et que le principal personnage, surtout, Araspe,

est trop faiblement peint et trop perdu dans les personnages secondaires.

La Chute de Phaéton (1639), assez mauvaise tragédie qui n'a guère eu que le mérite d'inspirer à Quinault son opéra de *Phaéton,* paraît être non de Tristan l'Ermite, ce qui est à sa décharge, mais de son frère.

La Folie du Sage (1644) est une tragicomédie assez faible, où un père, Ariste, déplorant la mort de sa fille, se livre à des dissertations savantes, aussi fausses que hors de saison.

La Mort de Sénèque (1644) est une tragédie assez réussie comme caractères, comme sentiments et comme vers ; malheureusement, la vérité, la chaleur et la force ne suffisent pas toujours dans une pièce : il faut encore un plan et une conduite habiles, et c'est à quoi Tristan ne s'est jamais assez entendu, surtout dans cette pièce.

La Mort de Chrispe (1645), tragédie dont le sujet, qui rappelle celui de Phèdre, avait déjà été traité par Grenaille, mais violemment, n'est, sous la plume contrainte de

Tristan, excès contraire, qu'une tragédie assez pâle et sans force.

Le Parasite (1645) est une comédie assez faible, où le comique ne se trouve guère que dans les mots, au lieu de sortir des situations; mais cela, paraît-il, ne l'empêche pas d'avoir un véritable succès, même à la Cour, pleine de tant de modèles du héros, où elle fut jouée en 1654.

En voici un passage : c'est une vieille servante qui parle.

Simulacre platré, antiquaille mouvante,
Squelette décharné, sépulture ambulante,
Monopoleur insigne et maître des larrons,
De qui les coins des yeux semblent des éperons,
Et de qui chaque tempe est creusée en tanière,
Attend-tu donc ici la croix et la bannière ?
Monsieur, adieu ! bonsoir! tire, passe, sans flus !
Abandonnez cet huis, et n'y revenez plus,
Ou sur l'étui chagrin de ce cerveau malade
J'irai bientôt verser un pot de marmelade.

Osman (1656), pièce posthume de Tristan, n'est pas sa meilleure. A peine renferme-t-elle deux caractères bien conçus : les autres n'existent pas. Enfin, chose capitale, l'action

est sans intérêt et mal conduite. Le seul mérite de cette tragédie est dans les sentiments et dans les vers, témoin le passage suivant où la fille de Mufti explique à Osman comment elle l'eût aimé :

J'aimais Osman lui-même et non pas l'empereur,
Et je considérais en ta noble personne
Des brillants d'autre prix que ceux de ta cou-
[ronne.
Si les décrets du ciel, si l'ordre du destin,
Avaient mit sous mes loix les climats du matin,
Et si, par des progrès, où ta valeur aspire,
Le Danube et le Rhin coulaient dans mon empire,
Osman dans mes états serait maître aujourd'hui.
Il n'aurait qu'à m'aimer, et tout serait à lui,
Ne fût-il qu'un soldat vêtu d'une cuirasse,
Neut-il rien que son cœur, son esprit et sa grâce,
Et mon âme serait encore au désespoir
De n'avoir rien de plus à mettre en son pouvoir.





XV. — Richelieu et ses collaborateurs.

Tout en ayant en politique les terribles succès que chacun connaît, Richelieu (1585-1642) en chercha d'autres dans les lettres et au théâtre, comme s'il eût voulu se montrer un génie universel et qu'il eût mis son orgueil à tâcher de paraître, au moins, l'égal des écrivains qu'il appela à former l'Académie française. Outre plusieurs traités de controverse religieuse et ses *Mémoires,* il a composé, avec l'aide de Desmarets, « son confident et, pour ainsi dire, son premier commis dans les affaires poétiques », et sous le nom de qui il la fit publier, une tragédie en cinq actes, en vers, intitulée *Mirame,* et c'est pourquoi nous donnons place ici à l'auteur-ministre.

Il fit jouer cette pièce avec un éclat extraordinaire pour l'ouverture de la plus grande des deux salles qu'il avait fait construire au Palais-Cardinal, depuis Palais-Royal, laquelle fut occupée après par la troupe de Molière, puis par l'Opéra, qu'un incendie en chassa (1).

« Il y eut aussi cette même année (1639), dit à ce propos l'abbé de Marolles, force magnificences dans le Palais-Cardinal pour la grande *comédie* de *Mirame*, qui fut représentée devant le roi et la reine, avec des machines qui faisaient lever le soleil et la lune et paraître la mer dans l'éloignement, chargée de vaisseaux. On n'y entrait que par billets, et ces billets n'étaient donnés qu'à ceux qui se trouvaient marqués sur le mémoire de Son Eminence, chacun selon son rang, son ordre et sa profession. Il y avait

(1) Cette salle avait ceci de remarquable que la couverture était soutenue par huit poutres de deux pieds carrés sur dix toises de long, poutres qui étaient autant de chênes coupés dans la forêt de Fontainebleau et qui, pour être amenés seulement, avaient coûté mille livres chacune !

des places pour les évêques, pour les abbés et même pour les confesseurs de M. le Cardinal. Je me trouvai du nombre des ecclésiastiques et je la vis commodément ; mais, pour dire la vérité, je n'en trouvai pas l'action beaucoup meilleure par toutes ces belles machines et grandes perspectives. Les yeux se lassent bientôt de cela, et l'esprit de ceux qui s'y connaissent n'est guère plus satisfait. Le principal des comédies, à mon avis, est le récit des bons auteurs, l'invention du poète et les beaux vers : le reste n'est qu'un embarras inutile. (Qu'eût dit le brave abbé de nos fééries !)... Ensuite, les toiles du théâtre s'ouvrirent pour faire paraître une grande salle où était le bal, quand la reine y eut pris place, sous le haut dais, Son Eminence, un peu derrière elle, avait un manteau de taffetas couleur de feu, sur une simarre de petite étoffe. Au reste, si je ne me trompe, cette pièce ne réussit pas si bien que quelques autres auxquelles on n'avait point apporté tant d'appareil. »

Ajoutons que, suivant Fontenelle, Richelieu, transporté par les applaudissements, « tantôt

se levait, tantôt se tirait à moitié hors de sa loge, pour se montrer à l'assemblée, tantôt lui imposait silence pour lui faire entendre des morceaux encore plus beaux. »

Richelieu comptait sur les allusions dont *Mirame* était pleine et sur son talent d'auteur dramatique pour éclipser l'immense succès du *Cid :* il ne put réussir qu'à moitié. On applaudit la pièce, par crainte de l'auteur, mais ce ne fut qu'un feu de paille, et le *Cid* resta un chef-d'œuvre, et *Mirame,* une mauvaise pièce — de toutes les façons.

Nous avons dit que *Mirame* était pleine d'allusions : ces allusions portaient contre la reine Anne d'Autriche qui était l'héroïne même, et à qui, sous un voile transparent, il osait reprocher en plein théâtre de perdre l'état par des intrigues.

C'était, paraît-il, une vengeance, autant de soupirant repoussé que de ministre. En effet, s'il faut en croire les mémoires du temps, le cardinal avait offert son amour à la femme de Louis XIII, qui s'était cruellement moquée de lui en lui faisant jouer un rôle ridicule de danseur espagnol, pendant que de bonnes

âmes, postées derrière un paravent, riaient de lui et avec si peu de prudence qu'il finit par s'en apercevoir.

Nous n'entreprendrons pas une analyse en règle de *Mirame :* nous donnerons seulement deux citations, qui seront des preuves évidentes des allusions qui étaient dans l'esprit de son terrible auteur.

Voici d'abord ce que le roi dit de Mirame, comme Louis XIII de sa femme, Anne d'Autriche, qui conspirait avec le roi d'Espagne, son frère, contre la France :

Toujours elle conspire à perdre mon estat.

Ecoutez ensuite Mirame apprenant la mort d'Arimant, c'est-à-dire Anne d'Autriche celle de Bukingham, qu'on lui avait donné pour amant, non sans quelques raisons :

Je n'ai plus rien à perdre en ce funeste jour.
Que tout l'univers s'abîme et se confonde !
Périssent les humains, le ciel, la terre et l'onde !

Un mot de ce seul vrai collaborateur de Richelieu, c'est-à-dire de Desmarets, avec qui nous venons de dire que le cardinal

écrivit *Mirame,* avant de passer aux « cinq », qui n'étaient que ses auteurs ordinaires.

Jean Desmarets de Saint-Sorlin, né à Paris, vers 1595, mort premier chancelier de l'Académie, le 28 octobre 1676, chez le duc de Richelieu (neveu du cardinal), auquel il était attaché, fut successivement « contrôleur-général de l'extraordinaire des guerres », puis, « secrétaire-général de la Marine du Levant » ; ce qui ne lui prit pas tellement son temps qu'il ne pût cultiver assez assidûment les lettres et publier diverses pièces de vers et même un poème héroïque, *Clovis.*

Il s'occupa aussi de théâtre, mais, dit-on, à la demande instante du ministre-cardinal, qui lui portait beaucoup d'intérêt — et qui lui trouvait aussi probablement un grand talent, puisqu'il le fit son collaborateur. Sans compter deux pièces que la mort de Richelieu lui fit laisser inachevées, *Annibal* et *le Charmeur charmé,* ainsi que *le Sourd,* comédie comique en vers, laquelle ne fut ni jouée, ni imprimée, on a de lui sous son nom : *Aspasie,* comédie (1636) ; *les Visionnaires*, comédie (1637), sorte de galerie de véritables fous, précur-

seurs outrés *des Fâcheux,* qui eut un si grand succès qu'on la nomma l'*Inimitable comédie; Erigone*, tragi-comédie en prose (1639); *Scipion,* tragi-comédie (1639); *Roxane,* tragi-comédie (1639); *Mirame* (1639); *Europe,* comédie héroïque (1642).

Voici maintenant les cinq auteurs ordinaires de Richelieu, qui se bornèrent à travailler pour son théâtre de la cour, d'après le plan qu'il leur donnait, croyant, sans doute, qu'on pouvait envoyer des auteurs à une pièce comme des soldats à une tranchée. Chacun d'eux en composait un acte, système de collaboration d'où sortirent plusieurs pièces, mais non des meilleures, comme la *Comédie des Thuilleries* (16 avril 1635).

A tout seigneur tout honneur. Le premier est Corneille, dont nous étudierons comme il convient l'œuvre glorieuse en ouvrant la quatrième époque.

Deux autres, auxquels nous venons de consacrer un chapitre, sont : d'abord un des plus remarquables précurseurs du grand tragique, c'est-à-dire Rotrou; puis, l'abbé et poète de cour Bois-Robert.

Le quatrième est Colletet, et le cinquième de l'Etoile. Nous allons dire un mot de chacun de ceux-ci.

Guillaume Colletet, né à Paris, le 12 mars 1596, mort le 11 février 1659, se livra de bonne heure à la poésie et au théâtre. Outre différents ouvrages, il a collaboré, comme un des cinq auteurs de Richelieu, à la *Comédie des Thuilleries* (1635), et à l'*Aveugle de Smyrne*, et il a donné seul *Cymnide ou les Deux Victimes*, tragi-comédie (1642).

C'est lui qui fit le prologue de la *Comédie des Thuilleries*, et Richelieu lui donna six cents livres pour ses vers, parmi lesquels les suivants, qui sont une description de la pièce d'eau, en disant que le roi n'était pas assez riche pour payer le reste :

La cane s'humecter, de la bourbe de l'eau,
D'une voix enrouée et d'un battement d'aile,
Animer le canard qui languit auprès d'elle.

A quoi notre auteur répondit spirituellement :

Armand, qui, pour six vers, m'a donné six cents [livres,
Que ne puis-je à ce prix te vendre tous mes livres !..

Il avait épousé successivement trois de ses servantes. La dernière, nommée Claudine, se mêlait dit-on, d'écrire; mais, prétend La Fontaine, qui a l'air d'en douter,

Elle enterra vers et prose
Avec le pauvre chrétien.

Claude de l'Estoile, sieur du Saussoy, né à Paris, vers 1602 et mort en 1652, était de la famille de Pierre de l'Estoile, qui a laissé un si curieux Journal sur la Ligue et Henri IV. Il se livra spécialement à la littérature et se fit remarquer par le soin qu'il apportait à polir tout ce qui sortait de sa plume. De là vient le petit nombre d'ouvrages qu'il a laissés. Parmi ces ouvrages, il y a deux pièces de théâtre : *La Belle Esclave,* tragi-comédie (1643); l'*Intrigue des Fous,* comédie (1657). On en trouva une troisième inachevée dans ses papiers après sa mort : *le Secrétaire de Saint-Innocent.*

Voici un passage de *la Belle Esclave,* qui donnera une idée de la manière de l'auteur :

De quelle foy l'esprit se peut-il emparer,
Pour voir un tel désordre et ne pas murmurer ?

Je pardonne à qui croit qu'en toute la nature
Il ne se trouve rien qui n'aille à l'aventure ;
Que l'éternel auteur de la terre et des cieux
Ne les daigne éclairer d'un regard de ses yeux,
Et que le monde enfin n'est qu'un vaisseau qui [flotte
Et parmi les écueils voit dormir son pilote.





XVI. — Fin des Mystères et des Confrères de la Passion.

Nous avons étudié assez longuement les auteurs : nous allons maintenant nous occuper des différentes troupes, à commencer par la plus ancienne.

Nous l'avons vu, les Confrères de la Passion, installés au théâtre dit l'*Hôtel de Bourgogne,* qu'ils avaient fait construire, étaient restés la seule troupe, par un privilége d'Henri II, de 1548; mais, en même temps, il leur avait été défendu de continuer à jouer aucune pièce religieuse.

Réduits ainsi au répertoire commun des deux autres anciennes troupes, les Clercs de la Basoche et les Enfants Sans-Souci, c'est-à-dire aux farces, soties et moralités (parmi lesquelles la *Moralité de la prise de Calais* et

la Farce des Trois Galants), ils essayèrent de reprendre le cours de leurs représentations. Malheureusement, ce genre leur était complétement étranger, et ils furent loin, paraît-il, d'avoir du succès.

En vain Henri II, par Lettres de 1554, confirmées en 1559, par François II, leur permit-il de revenir aux mystères : pour cela, ils ne ramenèrent pas le public, depuis longtemps dégoûté de leurs pièces religieuses et d'eux-mêmes, et ils ne firent que péricliter d'année en année davantage, grâce, en partie, à René Benoît, curé de Saint-Eustache, qui, en 1572, leur fit défendre par le Parlement d'ouvrir leurs portes avant vêpres dites ; ce qui rendit leur salle presque déserte.

Enfin, les Remontrances des Etats de Blois à Henri III, qui vinrent faire proscrire absolument les mystères, les forcèrent à louer leur salle à une autre troupe, qui fut l'origine du véritable *Hôtel de Bourgogne*.

Ce ne fut pas encore leur entière disparition des choses du théâtre ; mais elle arriva assez promptement par des procès successifs où ils ne furent pas les plus forts.

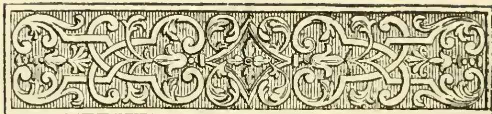
Le premier fut celui qu'ils intentèrent à la troupe de la foire Saint-Germain (1596). Jusque-là, ils avaient conservé leurs privilèges : cette fois ils durent les laisser entamer par les comédiens forains, qui eurent la permission de jouer pendant la foire. Nos confrères essayèrent bientôt de guérir le coup en demandant de nouvelles Lettres à Henri IV. Celui-ci leur en délivra et leur permit de reprendre les mystères ; mais le Parlement, en enregistrant ces Lettres, leur défendit, au contraire, « la Passion et tout mystère sacré. »

En 1603, ce fut mieux encore. Les anciens Enfants Sans-Souci, devenus *la Sottise* ou *les Sots attendants* (attendant une salle, sans doute), intentèrent un procès aux Confrères et à la troupe à laquelle ceux-ci avaient cédé leur nouvelle salle. Les Confrères leur ayant donné le droit permanent d'entrée dans cette salle et même celui d'y collationer le jour du mardi-gras, ils réclamaient, par voie de justice, l'exercice de ce droit, qui leur avait été refusé. Le procès dura cinq ans, au bout desquels fut rendu, le 19 juillet 1608, un

arrêt du Parlement, qui donna gain de cause à *la Sottise*. Il paraît que les gagnants n'acquirent pas, en même temps, un brevet de longue vie, car il n'est plus fait mention d'eux après 1612 ; mais les Confrères ne s'en portèrent pas mieux pour cela. Dès 1614, leurs successeurs et anciens amis se tournèrent contre eux et demandèrent, par une Requête au Conseil du roi Louis XIII, l'affranchissement du droit qu'ils payaient aux Confrères et la révocation des priviléges accordés à ceux-ci, pour en être investis à leur lieu et place. Dabord, les demandeurs furent simplement maintenus à *l'Hôtel de Bourgogne ;* mais, étant revenus à la charge, en 1629, par une nouvelle requête, à laquelle répondirent les « doyens, maistres et gouverneurs de *la Confrérie de la Passion* », qui étaient alors Réveillon, Philippe Brisse, Couillard, Fonteny, Martin Boyvin et Bertrand-Guillaume Javelle, il intervint un arrêt du Conseil, du 7 novembre, qui dépossédait les Confrères de l'Hôtel de Bourgogne et de leurs priviléges, au bénéfice de leurs successeurs. Ainsi disparurent définitivement

de la scène, et c'est le cas de le dire, les Confrères de la Passion, par un arrêt qui ressemble fort à une spoliation, mais qui fut bien reçu du public, tant la société et son genre de pièces avaient fait leur temps.





XVII. — *L'Hôtel de Bourgogne.*

Nous avons vu, au chapitre précédent, les Confrères louer, en 1588, leur salle de l'Hôtel de Bourgogne à une troupe rivale. D'où venait celle-ci? C'est ce qu'on ne sait pas précisément. Les frères Parfaict pensent qu'elle s'était formée en Province. La chose est possible; mais, quant à nous, nous croirions plutôt qu'elle était née à Paris, soit qu'elle eût été composée parmi l'une ou l'autre des deux anciennes troupes que nous connaissons, les Clercs de la Basoche et les Enfants Sans-Souci, soit qu'elle fût une création nouvelle.

Quoi qu'il en soit, cette troupe continua le cours des représentations de l'Hôtel de Bourgogne, jouant bientôt les pièces de l'école

de Jodelle, qui vint éclipser l'ancienne. Ce ne fut pas cependant toujours avec tranquillité.

D'abord, nos comédiens furent obligés d'avancer l'heure de leur spectacle (ils jouaient de jour) et d'abaisser leur prix d'entrée. C'est ce que nous apprend l'ordonnance de police de 1609, qui leur défend de jouer passé quatre heures et demie (ils devaient commencer à deux heures) et de prendre plus de dix sols aux loges et cinq sols au parterre. On voit que les prix ont légèrement augmenté depuis.

Ils eurent aussi des démêlés avec différentes troupes rivales dont nous parlerons au chapitre suivant. Aidés par les Confrères de la Passion, qui s'appuyaient toujours sur leurs priviléges exclusifs, ils se débarrassèrent successivement des quatre, en comptant les comédiens forains, puisque ceux-ci ne pouvaient jouer que pour la foire de Saint-Germain ; mais la cinquième, la troupe du Marais, s'établit et resta malgré eux et arriva même à leur faire une concurrence redoutable.

Ils n'en tinrent pas moins, donnant même les pièces des meilleurs auteurs. Bientôt, cependant, il paraît qu'ils allèrent en périclitant; car, bien que débarrassés des Italiens, qui alternaient avec eux, et renforcés par Gros-Guillaume, Gaultier-Garguille et Turlupin, trois célèbres comédiens de l'Hôtel d'Argent, ils finirent par se retirer en 1627, laissant la place à une nouvelle troupe, qui apporta plus d'éléments de succès par sa composition et son répertoire. Cette troupe, la première troupe véritable de l'Hôtel de Bourgogne, était sous la direction de Pierre le Messier, dit Bellerose. Elle s'était formée pour exploiter la veine naissante de Corneille et s'en trouva bien. C'est là que le jeune poète apporta sa première pièce, *Mélite,* et les suivantes, qui commencèrent sa réputation grandissante, et c'est là aussi que fut donné *le Cid,* qui devait le rendre célèbre.

Ajoutons qu'en même temps que le Conseil donnait gain de cause à nos comédiens contre les Confrères de la Passion (1629), comme on l'a vu au précédent chapitre, le roi Louis XIII, les prenant sous

sa protection spéciale, les nommait ses « comédiens ordinaires » et leur permettait de s'intituler « troupe royale ».

Disons ici qu'en outre de leur théâtre, nos comédiens avaient celui du Petit-Bourbon (établi dans une salle de l'ancien hôtel de Bourbon, qui était située dans l'emplacement de la colonnade du Louvre), où ils jouaient sous Henri IV et Louis XIII et dans les premières années de Louis XIV, quand ils étaient appelés par le roi, prérogative qu'ils partageaient, du reste, avec leurs confrères du Marais.

Voici la description que fait de ce théâtre le *Mercure français,* en 1614 (tome IV) :

« Cette salle est de dix-huit toises de longueur sur huit de largeur, au haut bout de laquelle il y a encore un demi-rond de sept toises de profondeur sur huit et demie de large, le tout en voûte semée de fleurs de lys. Son pourtour est orné de colonnes avec leurs bases, chapiteaux et archives, frises et corniches d'ordre dorique. En l'un des bouts de la salle, directement opposé au dais de leurs majestés (Louis XIII et la reine-mère),

était élevé un théâtre de six pieds de hauteur, de huit toises de largeur et d'autant de profondeur (ce qui formait la scène). »

En 1653, ce théâtre fut donné aux comédiens, et, peu d'années après, la troupe de Molière y alterna avec eux et y joua les mardis, vendredis et dimanches.

Nous allons maintenant parler de la disposition et de l'organisation de la salle de l'Hôtel de Bourgogne, type du théâtre à l'époque où nous en sommes, et, en même temps, grouper tout ce qui se rattache au théâtre.

Ce n'était déjà plus le théâtre tout primitif de la première époque ; mais c'était encore à peu près celui de la deuxième, surtout, pour les décors, qui continuaient d'être posés l'un à côté de l'autre et qu'on voyait du commencement à la fin de la pièce. Notons, cependant, le commencement des machinations ou trucs, comme on l'a vu au précédent chapitre, à la représentation de la *Mirame* de Richelieu.

La salle était carrée ; les loges, appuyées contre les parois latérales, d'où l'on ne voyait que de côté; les violons, qui composaient tout

l'orchestre, dans le fond, près des coulisses. Pour tout lustre, il y avait, en avant de la scène, une ligne de chandelles fumeuses, que des savoyards, marchant à quatre pattes, venaient de temps en temps moucher, au grand divertissement du public du parterre (il était debout), qui les huait ou les applaudissait, suivant leur adresse, et cela au beau milieu de la pièce. Les violons étaient encore bien moins traités par ce public, qui lui jetait des pommes dans les entr'actes, s'ils tardaient à commencer.

Singulier public, d'ailleurs. « Il s'y trouve, dit un contemporain, mille marauds mêlés avec les honnêtes gens, auxquels ils veulent quelquefois faire des affronts. Ils font une querelle pour un rien, mettent l'épée à la main et interrompent toute la comédie. Dans leur plus parfait repos, ils ne cessent de parler, de crier et de siffler. »

Pour comble, les seigneurs commençaient à installer leurs fauteuils sur la scène même, où ils arrivaient, parlaient et agissaient sans rime ni raison.

Enfin, après s'être contentés d'abord de tisane et de bière, les spectateurs prenaient maintenant des confitures et des liqueurs, que des marchands passaient de place en place, comme nos marchands d'oranges d'aujourd'hui.

Quant à l'annonce de la pièce, qui avait lieu autrefois par un « cri » et une « montre », elle se fit d'abord par un artiste venant annoncer à la fin d'un spectacle celui du lendemain; puis, dès les commencements du XVII[e] siècle, on se servit d'une affiche placardée à la porte du théâtre. Seulement, cette affiche, inventée par Cosme d'Oviédo, prédécesseur et presque contemporain de Cervantès, se borna dans le principe à faire connaître le titre de la pièce, en ajoutant qu'elle était « d'un bon auteur ». Ce ne fut qu'en 1625, à la *Silvie,* de Mayret, et au *Pyrame et Thisbé,* de Théophile, que le nom de l'auteur y apparut pour la première fois. Pour ceux des acteurs, ils ne vinrent que beaucoup plus tard, en 1789.

Nous allions oublier la question des « droits d'auteurs », comme nous dirions aujourd'hui.

Ces droits, proprement dits, ne datent guère que de la fin de l'époque et sont dûs aux premiers succès de Corneille. Ils furent d'une part de la recette et varièrent entre un dixième et un seizième ; mais l'auteur ne pouvait faire imprimer sa pièce que quand on avait cessé de la jouer au théâtre où il l'avait portée, et elle tombait alors dans le domaine public.

Précédemment, vers la fin du XVI[e] siècle, quand on commença à payer les auteurs, on se contenta de leur donner quelques écus pour une pièce.

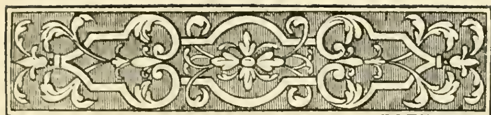
Un mot du jeu des artistes.

Pas plus que les machinistes, qui donnaient à peu près le même décor fantaisiste pour toutes les pièces, quelqu'en fût le temps, ils n'avaient aucune idée de la vérité ni dans la façon de dire ni dans le costume. Ils « déclamaient » leurs rôles et les jouaient dans leurs vêtements de ville, plus ou moins ridiculement « ornés », et se contentaient d'un casque (sur des cheveux bouclés !) pour faire un grec ou un romain.

Cette double erreur devait, d'ailleurs, du-

rer encore bien longtemps. Voltaire lui-même faisait déclamer ses pièces, et ce n'est qu'avec Talma qu'on sût enfin « parler » en scène et qu'on eût de la vérité dans le costume.





XVIII. — *Les autres Troupes.*

Les *Confrères de la Passion,* les *Clercs de la Basoche* et les *Enfants Sans-Souci* devaient disparaître les uns après les autres dans le courant de la deuxième et de la troisième époque; mais la scène ne devait pas rester vide pour cela. Nous avons déjà vu naître la troupe de l'*Hôtel de Bourgogne :* nous allons en voir surgir à la suite quantité d'autres (1).

C'est d'abord celle qui s'installa à l'Hôtel de Cluny en 1584, de sa propre autorité. Cette troupe, qui venait de province, où elle avait eu du succès, eut tout de suite un public, probablement plus par sa situation,

(1) Sans compter les troupes de province, qui étaient au nombre de douze à quinze à la fin de notre troisième époque.

dans un quartier deshérité de théâtre jusque-là, que par son répertoire, qui nous est inconnu.

Malheureusement pour elle, ses jours furent bien courts. A peine était-elle installée depuis une semaine, que survint un arrêt du Parlement faisant « défenses à ses comédiens de jouer leurs comédies où de faire aucunes assemblées en quelque lieu de la ville ou des fauxbourgs que ce soit, et au concierge de Cluny de les y recevoir, à peine de mille écus d'amendes. »

Les pauvres diables se retirèrent et retournèrent sans doute en province.

Ces rigueurs du Parlement, motivées particulièrement par les priviléges exclusifs accordés au *Confrères de la Passion,* n'effrayèrent pas longtemps les autres troupes disposées à venir tenter la fortune à Paris. De 1577 à 1624, on en compte six : une française et cinq italiennes.

On ne connaît à peu près rien sur la première, si ce n'est qu'elle dut se retirer devant un arrêt du Parlement du 10 décembre 1588. Quant aux cinq autres, c'est-à-dire aux ita-

liennes, nous en parlerons à part dans le chapitre suivant.

Ce ne sont pas encore tous les concurrents de l'*Hôtel de Bourgogne*. Peu d'années après l'apparition de deux troupes précédentes, il en arriva une de province qui vint s'installer dans un théâtre qu'elle fit construire au milieu de la foire Saint-Germain.

Elle espérait prendre racine dans la capitale, à l'ombre des prérogatives de franchise des foires, prérogatives qui faisaient cesser pour un temps et dans certains lieux les priviléges des sociétés ou communautés : elle y réussit, mais non sans peine. Elle dut même cesser momentanément son spectacle sur la plainte des comédiens de l'*Hôtel de Bourgogne*. Enfin, le peuple, que ce spectacle (sans doute, des farces plus ou moins salées) amusait, paraît-il, prenant parti pour elle et ayant même fait des démonstrations bruyantes au théâtre de ses rivaux, le lieutenant-civil, par sentence du 5 février, tout en défendant, comme de raison, toute insulte contre l'*Hôtel de Bourgogne*, permit à la troupe de comédiens forains de jouer pendant la foire de

Saint-Germain, comme nous l'avons déjà dit ailleurs, à la charge de payer une rente annuelle de deux écus aux *Confrères de la Passion*, propriétaires de la salle de Bourgogne.

Une autre troupe, venue encore de province, éluda la défense faite le 28 avril 1599, à tous bourgeois de Paris de louer aucun lieu pour la comédie et fit construire un théâtre où elle s'établit dans le courant de l'année 1600. Ce théâtre, nommé l'*Hôtel d'argent*, était situé au coin de la rue de la Poterie, près de la place de Grève.

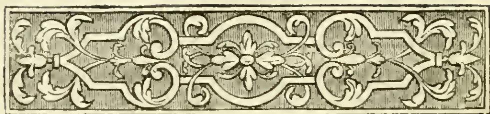
Il avait été transporté depuis neuf ans, sous le nom d'*Hôtel du Marais*, dans un jeu de paume de la rue Vieille-du-Temple, près des remparts, et il était abandonné quand, en 1629, la troupe de l'*Hôtel de Bourgogne* se dédoublant pour profiter du succès énorme de *Mélite*, une partie des acteurs allèrent s'y établir, sous la direction de Mondori. Nous les y retrouverons dans la quatrième époque ; car ils devaient y rester jusqu'en 1673.

Il y eut encore le théâtre qui s'établit rue Michel-le-Comte, dans un jeu de paume, et

qui, sur la plainte des habitants de cette rue, fut supprimé par arrêt du Parlement, du 22 mars 1623.

Enfin, on compte une troupe qui s'installa en 1635, « au faubourg Saint-Germain », suivant la *Gazette de France* de Renaudot, du 6 janvier de cette année. Elle eut, sans doute, peu de succès et disparut bientôt ; car on n'en trouve nulle trace plus tard.





XIX. — *Les troupes italiennes.*

Nous avons dit, au précédent chapitre, que dans les troupes qui parurent à Paris au XVI[e] siècle, il y en eut plusieurs italiennes.

Nous allons donner ici la place qu'il convient à ces troupes, qui furent la première origine de notre Théâtre-Italien, dont nous verrons la fondation dans la suite.

Appelée par Henri III, qui l'avait sans doute, remarquée à son passage à Venise, dans son retour de Pologne, la première parut en France, sous le nom de les *Gelosi* et joua d'abord aux Etats de Blois en février 1577, où, suivant le *Journal de l'Etoile,* le roi permit à ces comédiens « de prendre demi-teston (environ cinq sols) de ceux qui viendraient les voir jouer ».

Peu de mois après, ils vinrent à Paris et s'installèrent à l'hôtel du Petit-Bourbon, rue des Poulies (1), où ils commencèrent à jouer le dimanche 19 mai. « Ils prenoient quatre sols par personne, dit le même journal, et il y avoit un tel concours et affluence de peuple, que les quatre meilleurs prédicateurs de Paris n'en avoient pas autant quand ils prêchoient. »

Presque aussitôt (26 juin), le Parlement leur fit défense de jouer, et, le 27 juillet, ayant osé réclamer contre cette mesure, en vertu des lettres patentes que leur avait données Henri III, ils furent rudement éconduits et menacés d'une amende de dix mille livres en cas de récidive.

Finalement, cependant, grâce à la « jussion expresse du roi », ils eurent gain de cause et purent reprendre leurs représentations en septembre de la même année.

Ce ne fut pas, d'ailleurs, pour longtemps ; car, peu d'années après, ils avaient quitté Paris.

(1) C'est là que nous verrons plus tard débuter à Paris la troupe de Molière, revenant de province.

Ils y furent bientôt remplacés par deux autres troupes italiennes, dont la première parut en 1584 et la seconde en 1588. « Enfin, rapporte Riccoboni, Henri IV, dans une expédition qu'il fit en Savoie, amena avec lui une troupe de comédiens italiens, qui s'en retournèrent un an ou deux après. »

Quelques autres troupes vinrent-elles, encore plus tard, passagèrement à Paris ? C'est probable, et il est, du moins, certain qu'il y en avait une en 1624. Ce doit être celle-ci qui, sous la direction de Scapin, arriva à s'introduire à l'Hôtel de Bourgogne, où elle alterna avec une troupe française qui l'occupait, jusqu'à ce que l'adjonction à cette dernière, par ordre de Richelieu, de trois célèbres acteurs comiques, Gros-Guillaume, Gaultier-Garguille et Turlupin, qui jouaient des farces, comme nos italiens, vint les forcer à déguerpir.

Quoi qu'il en soit, Louis XIII appela plusieurs troupes dans les dernières années de son règne, et, en 1645, Mazarin en installa définitement une au Petit-Bourbon, laquelle fut l'origine de l'*Ancien Théâtre-Italien*, qui

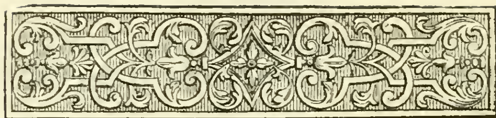
devait être supprimé en 1697, par Louis XIV, comme nous le verrons dans la quatrième époque.

Quelques mots avant de quitter ces troupes de notre troisième époque, qui, comme les autres depuis, jouèrent dans la langue italienne (1).

Ce furent elles qui firent monter pour la première fois en France des femmes sur la scène. On remarqua surtout Isabelle, Andreini, de l'Académie des *Intenti* (Attentifs) de Florence, dont on a des ouvrages imprimés.

Quant aux hommes, le plus connu est Nicolas Barbieri, dit Beltrame, qui composa l'*Invertito*, pièce jouée en 1624, devant Louis XIII, et dont Molière, qui étudia particulièrement le répertoire des Italiens, tira, dit-on, plus tard l'idée de l'*Etourdi*.

(1) Depuis les guerres d'Italie, quantité de français, hommes et femmes, étaient devenus assez familiers avec la langue italienne, et le nombre en avait augmenté encore avec l'arrivée en France de deux reines italiennes : Catherine et Marie de Médicis.



XX. — *Première origine de l'Opéra en France : Le Ballet comique de la Reine.*

On a vu précédemment, à la fin de la deuxième époque, la fameuse *sauvagerie* de Rouen, donnée en 1549, devant la cour, et la morale en action jouée à huis-clos au Louvre en costume d'Adam et d'Eve dans le paradis terrestre.

Pour continuer à faire connaître les goûts de cette cour, nous parlerons ici du *Ballet comique de la reine,* sorte de pièce demi-pantomime, demi-opéra, représentée au Louvre, le dimanche 15 octobre 1581, aux fêtes (elles coûtèrent 1,200,000 écus !) données à l'occasion du mariage du duc de Joyeuse, un des favoris d'Henri III, avec Mlle de Vaudemont, sœur de la reine.

La Chesnaye, aumônier du roi, écrivit le poème ; Baulieu fit la musique, avec Salmon, et les musiciens de la Chambre. Jacques Patin, peintre du roi, fut chargé des décorations et des machines, et Baltazarini, célèbre violoniste italien, devenu Balthazar de Beaujoyeux, qui mit en honneur à la cour la pastorale italienne mêlée de chants, de danses et de symphonies, eut la charge de l'exécution de la musique et fut même l'ordonnateur principal de la représentation.

On avait improvisé une salle de spectacle avec deux rangées de loges superposées sur les deux côtés de la scène, où le roi et sa famille se placèrent, sans s'occuper si cela pourrait gêner les acteurs. Des bosquets avaient été plantés à droite et à gauche, avec des parterres tapissés d'herbe et de fleurs, faites de soie brochée d'or et d'argent, et «une infinité de conils (lapins) courant sans cesse d'un bois à l'autre.» Pan, vêtu en satyre trônait sur une motte de terre rapportée, « enveloppé d'un mandillet de toile d'or » et tenant à la main « des flageolets ou tuyaux dorés » dont il devait sonner de temps en temps. Au

fond de la scène, il y avait une grotte, derrière la porte de laquelle était placée « la musique des orgues douces ». Des « lampes à l'huile faites en forme de petits navires dorés d'or de ducat», étaient répandues dans les branches des arbres. Enfin, à la voûte était un gros nuage tout plein d'étoiles, servant en même temps à la descente de Jupiter et de Mercure, et à l'éclairage.

La reine représentait une naïade, ayant avec elle la princesse de Lorraine, les duchesses de Mercœur, de Guise, d'Aumale de Joyeuse, la maréchale de Retz, etc. Beaulieu, le compositeur de la musique, faisait Glaucus, la femme de Thétis, l'un et l'autre en robes de satin blanc, passementées d'argent et en manteaux de toile d'or violette.

Un mot de l'œuvre elle-même.

Ni le plan ni les paroles n'avaient beaucoup de valeur, pas plus que la musique, qui nous a été conservée et qui ressemble fort à un chant religieux. Quant au sujet lui-même de la pièce, le voici : Circé poursuit un gentilhomme qui veut résister à ses enchantements et elle va se venger ; mais Jupiter, en

digne *Deus ex machina,* intervient et le sauve en foudroyant la magicienne, qu'il ressuscite ensuite pour les besoins du divertissement final. Tout cela était exprimé, tantôt en récits, tantôt en morceaux chantés, et joués par un double orchestre, de chanteurs et d'instrumentistes; tantôt, enfin, en pantomime et en ballets. Le divertissement final, qui fut le principal des ballets, se composait de quarante « passages » ou figures géométriques de danses, auxquelles prirent part des tritons, des naïades, des sirènes et des monstres marins, puis, enfin, les spectateurs eux-mêmes dans une sarabande générale.

Ce *Ballet comique de la reine,* qui donna le goût d'un genre de spectacle qu'on vit se renouveler plus de trente fois avant la fin de notre troisième époque, fut en France une des premières origines de l'opéra, que nous verrons se fonder plus tard, sous Louis XIV.





XXI. — *Acteurs et Actrices.*

Le nombre des acteurs célèbres (1) de cette époque est déjà assez considérable et s'augmente surtout vers la fin, avec l'organisation des premières troupes modernes. Les actrices mêmes, qui ne faisaient que de paraître, furent tout de suite une demi-douzaine.

Nous allons dire cependant un mot de chacun et de chacune en commençant par les acteurs et en passant les uns et les autres en revue par ordre chronologique, autant que possible.

(1) Célèbres relativement, c'est-à-dire ayant une certaine notoriété. Les véritables acteurs célèbres ne commencèrent que dans la quatrième époque, avec Molière et son élève Baron.

Le premier qui se présente est Matthieu ou Mathurin Le Fèvre, dit la Porte.

Il était comédien du Marais, et sa femme Marie Vernier, dont nous parlerons plus loin, est la plus ancienne comédienne du même théâtre. Il paraît avoir été le chef de la troupe. En effet, il est seul dénommé par ses camarades, sous le nom de Laporte. dans la sentence du 13 mars 1610, qui condamna les comédiens de l'Hôtel d'Argent ou Marais, à payer aux doyens, maîtres et gouverneurs de l'Hôtel de Bourgogne, trois livres tournois par chaque représentation.

Valeran, dit le Comte, fut d'abord acteur de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne et passa, après 1608, dans celle du Marais, où il joua avec « Mademoiselle la Porte », la femme du précédent. Il tenait les principaux rôles.

Jacques Resneau, qui faisait partie de l'Hôtel de Bourgogne, ne nous est connu que par l'arrêt du 19 juillet 1608, rendu entre Nicolas Joubert, prince des Sots, et les maîtres de l'Hôtel de Bourgogne.

Perine et Gaultier étaient des types comi-

ques, représentés par divers artistes successifs qui nous sont restés inconnus. Tout ce que nous pouvons en dire, c'est que l'abbé de Marolles rapporte, dans ses Mémoires, à l'année 1616, que Perine et Gaultier étaient alors des originaux qu'on n'a jamais su imiter.

Dame Gigogne, autre type, créé après, est dans le même cas. On ignore le nom de son créateur.

Docteur Boniface était le pseudonyme d'un acteur qui jouait à l'Hôtel de Bourgogne dans les farces et autres pièces comiques.

Etienne Rufin, dit la Fontaine, est nommé comme camarade et associé de Fléchelle, la Fleur et Belleville, dans la sentence du 16 février 1622, rendue au profit des *Confrères de la Passion.*

Des Lauriers, surnommé Bruscambille, était champenois. Il débuta avec Jean Farine, une sorte de charlatan, courut ensuite la province avec une troupe de comédiens qui jouèrent à Toulouse, et finalement entra à l'Hôtel de Bourgogne, où il devint un des

acteurs les plus applaudis et où il resta jusqu'en 1634.

Il était aussi auteur dramatique, et a laissé plusieurs recueils de farces, discours, paradoxes, harangues, etc., publiés par lui-même et dans lesquels il fait preuve d'esprit et d'imagination. On cite surtout dans ses pièces *Phalante*.

Robert Guérin, dit la Fleur, puis Gros-Guillaume, était un ancien garçon boulanger, comme Gaultier-Garguille et Turlupin, ses amis avec lesquels il s'associa d'abord et, après avoir joué à l'Hôtel d'Argent, il entra, en 1626, avec eux, à l'Hôtel de Bourgogne, où tous les trois furent les acteurs les plus aimés du public. Cependant, il paraît qu'il garda toujours quelque chose de son ancien métier. « En changeant de profession, dit un auteur contemporain, il ne changea point de caractère ni de mœurs. Ce fut toujours un bon ivrogne, une âme basse et rampante. Son entretien était grossier, et, pour être de belle humeur, il fallait qu'il se fut enivré avec son compère le savetier.— Il avait le ventre extrêmement gros, ajoute le

même auteur. Cette incommodité était ce qui lui servait le plus à rendre sa figure plaisante. Sur le théâtre, il était garrotté de deux ceintures, l'une au-dessous du nombril et l'autre auprès des mamelles ; ce qui faisait en effet si bizarre qu'on l'eût pris pour un tonneau, dont les ceintures ne ressemblaient pas mal aux cerceaux. Il ne portait point de masque, mais il se couvrait le visage de farine, qu'il ménageait si adroitement qu'en remuant un peu ses lèvres, il blanchissait tout d'un coup ceux à qui il parlait. Il était tourmenté habituellement de la pierre, et souvent, sur le point d'entrer au théâtre, il en ressentait des atteintes si vives, qu'il en pleurait de douleur. Cependant, il se faisait violence : il jouait son rôle malgré la force du mal, et, la contenance triste, les yeux baignés de larmes, il réjouissait autant que s'il eût eu le corps et l'esprit tranquille. Avec une si douloureuse incommodité, il vécut jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans sans avoir été taillé. » Et encore, paraît-il, sa mort fut l'effet d'un simple accident. Ayant eu la hardiesse de contrefaire la grimace d'un ma-

gistrat, lui, Gaultier-Garguille et Turlupin, ses compagnons furent décrétés de prise de corps. Eux se sauvèrent; mais, lui, il fut arrêté et mis dans un cachot. Son saisissement fut tel qu'il vécut à peine quelques jours, tandis que, de leur côté, Gaultier-Garguille et Turlupin, mouraient, dans la semaine, du même coup qui l'avait frappé. Heureux effet d'un gouvernement absolu où tout est sacré, même les grimaces d'un juge! Gros-Guillaume laissait une fille, qui fut comédienne et épousa la Thuillerie, acteur de l'Hôtel de Bourgogne.

Henri le Grand, dit Belleville dans le haut comique, et Turlupin dans la farce, entra au théâtre très-jeune, vers 1583. Secondé par Gros-Guillaume et Gaultier-Garguille, il porta la farce à un degré où elle ne s'était jamais élevée. « Turlupin, dit l'auteur que nous citions tout-à-l'heure, a joué la comédie plus de cinquante-cinq ans. Il était bien fait et bel homme, quoique rousseau. L'habit qu'il portait dans la farce ressemblait à celui de Brignelle (au comédien de la troupe italienne) qu'on a tant admiré sur le théâtre

du Petit-Bourbon. Ils avaient, d'ailleurs, une ressemblance extraordinaire : leur taille était la même et leur visage avait aussi beaucoup de rapport. Tous deux jouaient le rôle de Zani, qui est le facétieux de la bande : ils portaient un même masque, et l'on ne voyait point d'autre différence entre eux que celle qu'on remarque dans un tableau entre l'original et une excellente copie. Jamais comédien n'a composé ni moins conduit la farce que Turlupin, ses saillies étaient pleines d'esprit, de feu et de jugement. Il lui manquait seulement un peu de naïveté. Adroit, d'ailleurs, fin, dissimulé et fort agréable dans la conversation. Il monta sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne dès l'enfance, et il n'en descendit que pour entrer dans le tombeau. L'amour des femmes le tyrannisa longtemps ; mais le mariage le rendit plus réglé. Il fut marié deux fois et laissa peu de biens à ses enfants, qui prirent le parti de la comédie. Sa veuve se remaria à d'Orgemont, le meilleur comédien de la troupe du Marais. »

Hugues Guéru, qui prit le nom de Fléchelle dans la tragédie et de Gaultier-Gar-

gouille dans la farce, débuta, vers 1598, dans la troupe du Marais, où il ne tarda pas à se faire remarquer. Il passa ensuite à l'Hôtel de Bourgogne, où il eut le plus grand succès. Il fut aussi auteur de plusieurs prologues et d'un recueil de chansons, lequel fut imprimé en 1631. Il mourut à l'âge de soixante ans, après en avoir passé quarante au théâtre, et fut enterré à Saint-Sauveur. Il avait épousé la fille de Tabarin. Il lui laissa quelque argent avec lequel elle se retira en Normandie, où elle épousa un gentilhomme. « Fléchelle, quoique normand, dit Sauval, contrefait admirablement le gascon par l'accent, le geste et les manières. Il était extrêmement souple, et toutes les parties de son corps lui obéissaient si parfaitement qu'on l'aurait pris pour une vraie marionnette. Il était très-maigre, les jambes droites, menues, et avec cela un très-gros visage, qu'il couvrait habituellement d'un masque avec une barbe pointue. Il représentait toujours un vieillard de feu, et dans ce piteux équipage on ne pouvait le voir sourire.

« Il n'y avait rien dans ses paroles, dans sa

démarche et dans son action qui ne fût très-comique. »

Tabarin était l'associé de Mondor ou Rodomont, vendeur de baume sur une estrade au Pont-Neuf, et, pour attirer le monde, tous deux se livraient à des colloques comiques, dans lesquels il remplissait généralement le rôle de valet. Ces colloques étaient composés par lui, et quelques-uns sont de véritables *farces,* pleines de verve, qui expliquent le succès de cette sorte de théâtre en plein vent. Ces farces ont été imprimées dans le *Recueil des œuvres et fantaisies de Tabarin, contenant ses réponses et questions,* lequel eut plusieurs éditions de son vivant. Ajoutons qu'on vient de réimprimer tout ce qu'on connaît de lui, sous le titre d'*Œuvres de Tabarin.*

Pierre le Messier, dit Bellerose, entra de bonne heure dans la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, dont il devint le chef et où il eut le plus grand succès dans la tragédie et dans la haute comédie, bien que Scarron lui reproche de la félicitation.

On croit qu'il créa le rôle de Cinna de la pièce de Corneille. Ce fut lui aussi qui créa

le rôle du Menteur d'une autre pièce du même auteur. Il paraît qu'il quitta le théâtre à l'entrée de Floridor, qui vint l'éclipser, vers 1643. Il mourut en janvier 1670, dans des sentiments pleins de piété, dit-on. Sa femme, qui était aussi au théâtre, se retira dès 1634, au moment de la réorganisation de la troupe.

Il avait une sœur, qui épousa du Croisy, autre comédien.

Bertrand Harduin de Saint-Jacques, dit Guillot-Gorju, était d'une bonne famille de Paris, qui l'envoya au collége. Son père voulut ensuite en faire un médecin ; mais le jeune Bertrand prit la chose du côté plaisant en courant la province avec des empiriques.

Ce fut dans cette profession qu'en s'ingéniant à trouver de bons mots pour annoncer et vendre les drogues de son patron, il prit le goût des planches. Revenu à Paris après quelques années, il fut reçu à l'Hôtel de Bourgogne, où il remplaça Gaultier-Garguille, qui venait de mourir.

« Son personnage ordinaire sur le théâtre,

dit Sauval, était de représenter un médecin ridicule. »

Il avait une telle mémoire qu'il débitait des listes interminables de simples, de drogues, etc., sans jamais se tromper, avec une volubilité surprenante, tout en prononçant distinctement. Au bout de huit ans, il quitta la troupe, à la suite de quelques difficultés avec ses camarades.

« Quand il descendit du théâtre, dit Sauvel, la farce en descendit aussi. » Il se retira à Melun, où il se mit à professer la médecine : nous ignorons si ce fut avec ou sans diplôme. Bientôt, cependant, la nostalgie du théâtre le prit. Il revint à Paris, et se logea rue Montorgueil, près de l'Hôtel de Bourgogne. Malheureusement, il paraît que ce voisinage ne suffit pas à le guérir : il mourut peu de temps après, en 1648, à cinquante ans environ. C'était, dit-on, un grand homme noir, fort laid, les yeux enfoncés, le nez très-long. Il jouait toujours sous le masque.

Saint-Martin, comédien de l'Hôtel de Bourgogne, n'est connu pour nous que parce

que Théophraste Renaudot dressant, dans sa *Gazette de France* du 15 décembre 1634, la liste des artistes de cette troupe, le mit dans cette liste. On ne sait rien de lui.

Alizon, dont on ignore le véritable nom, remplissait les rôles de servantes et de suivantes dans la même troupe avant que les femmes parussent sur le théâtre. On cite à côté de lui, dans ces travestis, Hubert, qui, plus tard, joua le rôle de la *Devineresse* et tint les rôles de femme jusqu'à sa retraite, qu'il prit en avril 1685.

L'Epy, camarade de Jodelet dans la troupe de Mondory et dans celle de Bellerose, est nommé par Chappuzeau dans les comédiens morts avant 1674. C'est tout ce qu'on connaît de lui.

Le Noir et sa femme, qui passèrent, en 1634, de la troupe du Marais à l'Hôtel de Bourgogne, sont dans le même cas. Il ne faut pas confondre ce comédien avec Le Noir de la Thorillière, qui acquit une certaine célébrité.

La France ou Jacquemin et Jadot ne nous

sont connus, eux encore, que par la liste de la *Gazette de France.*

Mondory, comédien de la troupe du Marais, comme ceux qui vont suivre, et dont il devint le chef, est né à Orléans. Beau parleur, c'était naturellement lui qui faisait les annonces et discours au public, choses assez fréquentes alors. Il était d'une taille moyenne, mais bien prise, avait la mine distinguée, le visage expressif et agréable et portait les cheveux courts, avec lesquels il jouait les rôles de héros, sans vouloir mettre de perruque; ce qui indique peut-être qu'il eut le premier, parmi les comédiens, un certain respect de la vérité locale. Il prenait son métier à cœur et mourut, raconte Saint-Evremond, des suites des efforts qu'il fit dans le rôle d'Hérode de *Marianne.*

Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il fut frappé d'apoplexie en jouant ce rôle et resta frappé de paralysie. Il s'était retiré dans une maison qu'il avait près d'Orléans, pour y finir ses jours, quand Richelieu le fit revenir à Paris et l'engagea à jouer le principal rôle dans l'*Aveugle de Smyrne,* de ses cinq

auteurs (22 février 1637) ; mais il ne put aller au-delà de deux actes, et il s'en retourna dans sa retraite avec deux mille écus de pension que le cardinal lui assura. Il eut aussi d'autres pensions de divers seigneurs ; ce qui lui fit jusqu'à huit à dix mille livres de rentes, fortune considérable pour le temps et équivalant au moins à cinquante mille francs de nos jours. Malgré sa paralysie, il mourut dans un âge avancé. Il était poète et a laissé, entre autres vers, divers épigrammes assez réussis.

D'Orgemont, de la troupe du Marais, et camarade de Mondory, lui succéda dans l'emploi comme harangueur, pour sa facilité de parole. Chappuzeau en parle, à l'année 1674, comme d'un comédien mort depuis plusieurs années.

Julien Geoffrin, dit Jodelet, entra, en 1610, dans la troupe du Marais, où il acquit vite de la réputation dans le genre comique, par la vérité de son jeu. Passé à l'Hôtel de Bourgogne en 1634, par ordre de Louis XIII, qui l'appréciait, il se fit surtout remarquer dans les pièces de Scarron : *Jodelet, maître et*

valet, Jodelet souffleté, Don Japhet d'Arménie, etc. Il mourut à la fin de mars 1660. Il laissa un fils, qui entra très-jeune dans les ordres, où il se fit une réputation de prédicateur sous le nom de dom Jérôme.

Voilà pour le côté des hommes. Voyons maintenant du côté des femmes.

Marie Vernier, femme de Mathurin Le Fèvre, dit Laporte, est la plus ancienne comédienne du Marais. On croit qu'elle était de la troupe primitive, formée en 1600 ; ce qui ferait d'elle la première française connue qui ait paru chez nous sur la scène. L'abbé de Marolles, qui en parle à l'année 1616, comme d'une actrice sur la fin de sa carrière, dit qu'elle se faisait admirer de tout le monde avec Valeran.

La Boniface, femme de l'acteur de ce nom, n'est pas autrement connue.

La Bellerose, qui jouait à l'Hôtel de Bourgogne avec son mari, est dans le même cas. Elle est comprise dans les actrices qui restèrent à ce théâtre après la réforme qu'il subit en 1634. En 1674, elle était retirée depuis plusieurs années.

La Valliot, du même théâtre, morte avant 1673, était la mère de la Chauvallon, célèbre actrice du commencement du XVIIIe siècle.

La Beaupré, faisait partie de la troupe du Marais, et fut une des premières actrices chronologiquement. Elle est particulièrement connue pour son duel en scène avec la Beauchasteau, duel où les deux femmes, rivales en comédie et en amour, se battirent si sérieusement, qu'on fut obligé de les séparer et que toutes les deux étaient couvertes de sang. C'est elle qui disait : « M. Corneille nous a fait grand tort. Nous avions ci-devant des pièces de théâtre pour trois écus, que l'on nous faisait en une nuit. On y était accoutumé, et nous gagnions beaucoup. Présentement, les pièces de M. Corneille nous coûtent bien de l'argent et nous gagnons peu de chose. » Cette dernière assertion est-elle bien la vérité ? Nous n'en sommes pas persuadé ; car il se forma justement une nouvelle troupe pour exploiter la veine naissante de « M. Corneille », tellement ses pièces attiraient du monde.

La Beauchasteau n'est guère connue que par son duel avec la Beaupré.

La la Fleur, femme de Gros-Guillaume, comédienne de l'Hôtel de Bourgogne, laissa une fille qui suivit le théâtre et épousa La Thuillerie, acteur du même théâtre.

FIN.

TABLE

Troisième Époque





